ХАРЬКОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ИСКУССТВ
ИМЕНИ И. П. КОТЛЯРЕВСКОГО

В. Н. Миславский

Фактографическая история кино в Украине
1896–1930

Том 3
Часть 2

Монография

Харьков
«Дім Реклами»
2017

УДК 791.036 “1896/1930”
ББК 85.373(4УКР)
М 65

До 100-річчя Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Рекомендовано до видання вченою радою Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол № 9 від 30.06.2013 р.).

Видання здійснено за підтримки голови Харківської обласної ради Сергія Чернова та Міжнародного дитячого телевізійного фестивалю «Дитятко»

Рецензенти: *Горпенко Володимир Григорович*, доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії вищої школи;

Скуратівський Вадим Леонтійович, доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України.

Миславський В. Н.

М 65 Фактографічна історія кіно в Україні. 1896–1930. Т. 3. Ч. 2. — Х. : вид-во «Дім Реклами», 2017. — 528 с. + 823 іл.

ISBN 978-966-2149-62-3

У монографії вперше у вітчизняному кінознавстві на основі розгляду широкого спектра маловідомих публікацій в українській та російській періодичній пресі та архівних документів реконструюється становлення і функціонування кінофікації і кінопрокату на початку XX століття, а також модель структури і організації управління українським кінематографом в 1920-ті роки. На базі історичних джерел встановлені елементи організаційної структури української кіногалузі, представлені характеристики і функції органу її управління (ВУФКУ), який забезпечив її стійкий і поступальний розвиток в умовах нової економічної політики. Виявлено систему чинників становлення кінематографії в Україні, на формування якої впливали соціально-економічні та політичні умови розвитку Російської імперії і УРСР. Розглянуто художні, тематичні та жанрові пошуки майстрів українського кіно, а також тенденції репертуарної політики в Україні в 1920-ті роки.

УДК 791.036 “1896/1930”
ББК 85.373(4УКР)

В монографии впервые в отечественном киноведении на основе рассмотрения широкого спектра малоизвестных публикаций в украинской и российской периодической печати и архивных документов реконструируется становление и функционирование кинофикации и кинопроката в начале XX века, а также модель структуры и организации управления украинским кинематографом в 1920-е годы. На базе исторических источников установлены элементы организационной структуры украинской киноотрасли, представлены характеристики и функции органа ее управления (ВУФКУ), который обеспечил ее устойчивое и поступательное развитие в условиях новой экономической политики. Выявлена система факторов становления кинематографии в Украине, на формирование которой влияли социально-экономические и политические условия развития Российской империи и УССР. Рассмотрены художественные, тематические и жанровые поиски мастеров украинского кино, а также тенденции репертуарной политики в Украине в 1920-е годы.

ISBN 978-966-2149-62-3

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ 5. ФОРМИРОВАНИЕ УСЛОВИЙ КИНОПРОИЗВОДСТВА (1922–1930)

5.1 Деятельность ВУФКУ в создании материально-технической базы украинской киноотрасли

В первом периоде своего развития, то есть от начала организации ВУФКУ до октября 1924 года, украинская кинематография находилась в чрезвычайно тяжелом состоянии. Кинофабрики не имели необходимого технического оборудования, квалифицированных специалистов (режиссеров, кинооператоров и других творческих работников), необходимого количества киносценариев, кинопленки и т. д. Кинопроизводство в то время ограничивалось тем, что выполняло задачи компартии и советской власти на текущие кампании, изготавливало различные лозунги, кинохронику, агитфильмы.

П. Нечес дал такую характеристику становления кинематографа в Украине: 1923 год — отсутствие финансовой и технической базы; 1924-й — нехватка сценариев и сырья; 1925-й — нехватка художественного персонала и частично организация управления кинопроизводством[1].

Важнейшим фактором, благодаря которому удалось сравнительно широко развернуть производство фильмов, явилось укрепление материально-технической базы украинской кинематографии и, прежде всего, освоение выпуска собственной кинопродукции.

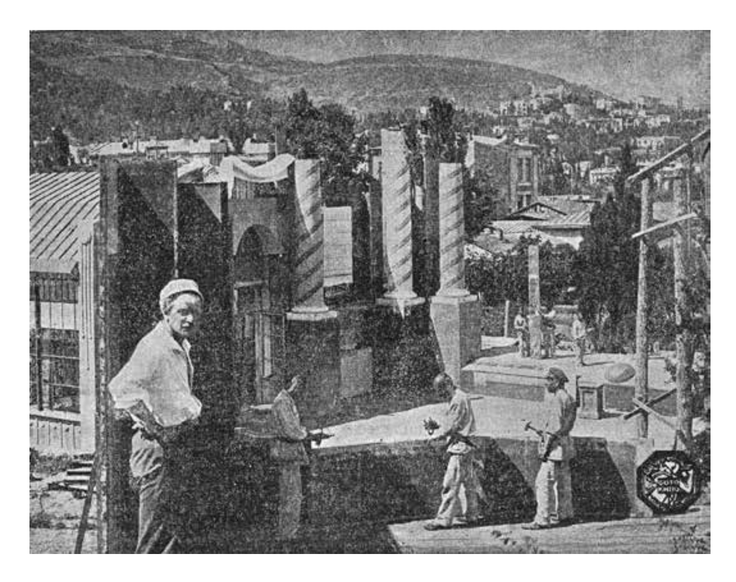
Полученное ВУФКУ имущество находилось в катастрофическом состоянии: кинотеатры были разрушены, аппаратура вывезена, обстановка расхищена или вывезена. Прокатные склады представляли собой кладбища битой пленки: ателье были разрушены и бездействовали. В 1922 году под контролем ВУФКУ оказалось 393 кинозала (167 заводских), практически не пригодных к эксплуатации после окончания гражданской войны.

Большая часть кинотеатров была восстановлена и оборудована аппаратурой, некоторые отстроены заново. Также ВУФКУ получает в свое ведение ателье и киноконторы Киева и Харькова, расширяет и модернизирует ателье Гроссмана, Харитонова и Борисова в Одессе, а также ателье в Киеве и бывшие ателье Ермольева и Ханжонкова в Ялте (последние — на условиях аренды).

Из-за отсутствия кадров правление вынуждено было пригласить киноработников с дореволюционным стажем. Поэтому первые постановки были весьма слабы не только с идеологической, но и с художественной точки зрения. После утраты возможности работы в крымских ателье ВУФКУ сосредоточило все свои силы в Одессе.

С 1 января по 1 апреля 1922 года ВУФКУ выпустило картины «Цветы на камнях» (художественно-агитационная на тему о сборе продналога), «Волчий дол»

1. Нечес П. База розвитку українського кіновиробництва // Культура і побут. — 1926. — № 16. — 18 квітня. — С. 1.



Постройка декораций к фильму «Помещик». Ялтинская кинофабрика, 1923 г.

(о борьбе с бандитизмом) и кинохронику «Парад войск в день 4-й годовщины Красной армии». Готовилась к постановке режиссером Украинского Гостеатра Юхименко большая картина-инсценировка жизни и творчества Т. Г. Шевченко — «Жизнь Т. Шевченко» и картины «Накануне» (с революционным сюжетом) и «Своей собственной рукой». По заданию отдела агитации Главполитпросвета фотоотдел изготовил 5 серий диапозитивов на темы о голоде общим количеством 300 штук. Изготовлена серия диапозитивов об истории паровоза в виде 400 диапозитивов, 40 фотоснимков торжеств 4-летия Красной армии. Изготовлены были, также по заданиям отдела агитации, и демонстрировались в кинематографах «световые лозунги, посвященные 9-му января»[2]. Также в 1922 году планировалось устроить павильоны в Харькове, Киеве и Одессе.

ВУФКУ были созданы четыре областных и окружных центров: Харьков, Екатеринослав, Одесса и Киев, во всех губернских городах были созданы губотделы (в дальнейшем, после реорганизации осталось три отделения — Харьковское, Киевское и Одесское, с определенной долей самостоятельности[3]). Также были взяты на учет все без исключения кинотеатры и киноаппараты, а также кинопрокатные конторы. Их материал был отобран и распределен между прокатными центрами округов (областных отделов). Часть кинотеатров была сдана различным учреждениям, организациям и частным лицам с условием их восстановления и снабжения фильмами исключительно от ВУФКУ. Другая часть кинотеатров осталась в непосредственной эксплуатации ВУФКУ.

В 1922 году ВУФКУ располагало тремя съемочными базами в Киеве, Одессе и Ялте. На Киевской кинофабрике производственный отдел планировал постановку национальных украинских фильмов. Репертуар намеченных отделом постановок в Киеве состоял из инсценировок популярнейших украинских авторов. Одной из первых картин являлась инсценировка произведений Т. Г. Шевченко и его биографии. Одесскую фабрику планировалось загрузить постановкой «рабочих» картин[4]. Бывшее Харитоновское ателье в Одессе могло бы удовлетворить запросы

2. В Фото-Кино-Комитете: [Ред. ст.] // Художественная мысль. — 1922. — № 5. — 18–25 марта. — С. 21; В Главполитпросвете: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1922. — № 5. — Апрель. — С. 142–143.
3. Одесса: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 2. — 15 ноября. — С. 33.
4. Иванов И.М. Перспективы кинопроизводства на Украине // Фото-кино. — 1922. — № 1. — Октябрь. — С. 10.

ВУФКУ, но оно находилось ужасном состоянии. Тогда ВУФКУ летом 1922 года арендовало ялтинские павильоны — бывшие Ханжонкова и Ермольева. Первый из них был восстановлен, и в нем в начале осени началась работа[5]. В дальнейшем пленум ВУФКУ вынес постановление сосредоточить все кинопроизводство в Одессе и объединить одесское и киевское отделения ВУФКУ[6], Ялте отводилась подсобная роль в работе «над натурой».

В сентябре Коллегия Главполитпросвета заслушала доклад завотделом искусств Р. А. Пельше «Об основных задачах и принципах художественной политики» и вынесла ряд резолюций, в том числе семь в отношении кино: «1. Материальное восстановление кино. 2. Организация и идейное овладение. 3. Создание соответствующего революционного репертуара. 4. Приспособление к текущим нуждам. 5. Создание научного репертуара. 6. Пересмотр старого репертуара (минимальные требования). 7. Идейная безвредность и художественность, т. е. не допускается не только явная политическая контрреволюционность, но и явные буржуазные предрассудки, мораль и проч.»[7].

При этом ВУФКУ необходимо было самостоятельно изыскивать средства на финансирование собственного кинопроизводства. Так, одесское отделение под заказ проводило киносъемки в Одесской и Подольской губерниях, производило фотосъемки «собраний, торжественных моментов общественной и политической жизни, а также текущей работы учрежд., организ. и предприятий — по первому требованию в фотопавильоне», сдавало в прокат картины[8]. Кроме кинопроката, фото- и киносъемок под заказ ВУФКУ изготавливало диапозитивы, реализовывало фото- и киноаппараты, химикалии, фотобумагу и фотопластины[9], а также открыло мастерские художественных портретов[10].

Кроме того, ВУФКУ пытается наладить собственное производство фотопринадлежностей и кинопленки. По сообщениям прессы, в январе 1923 года в Одессе была выпушена первая партия фотопластинок и началась подготовка к производству бромистой бумаги[11]. В это же время в УССР и РСФСР предпринимаются попытки наладить собственное производство кинопленки. Точнее, не производство, а смыв эмульсии со старых пленок и нанесение новой. В Москве опытным производством занимался Н. Л. Минервин на базе собственной кинофирмы «Минерва» на средства фотокиноотдела[12]. В Одессе по заданию ВУФКУ профессор Кириллов и его ассистент Бочин сконструировали машину для «обливки пленки»[13]. В дальнейшем, по сообщениям прессы, в Одессе ВУФКУ открыло фабрику по изготовлению фото-

5. Берман Л. Кино на Украине // Экран. — 1923. — № 1. — С. 5–7.
6. См.: У экрана: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 2. — Декабрь–январь. — С. 16; Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 9(22). — 1 мая. — С. 760.
7. В отделе искусств: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1922. — № 10. — Ноябрь. — С. 151.
8. Одесское Окружное Фото-Кино-Управление: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 1. — Декабрь–январь. — Вкладыш.
9. ВУФКУ исполняет: производственные заказы // Художественная жизнь. — 1923. — № 3(6). — 27 января — 2 февраля. — С. 1.
10. Одесское Окружное Фото-Кино-Управление: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 8/9. — Март. — С. 32.
11. Кинопромышленность в Одессе: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 4. — Январь. — С. 13; Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 9(22). — 1 мая. — С. 760.
12. Производство пленок: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 9. — С. 122.
13. Изобретение проф. Кириллова: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 4. — Январь. — С. 13.

пластинок, фотобумаги и кинопленки[14]. В связи с тем, что ВУФКУ начало производить кинопленку, Одесская кинофабрика по соглашению с Агитпропом, Губкомом и Губполитпросветом выпустила ряд агитационно-просветительных, культурфильмов, отражающих ударные кампании[15].

Реклама продукции Одесской кинофабрики. 1926 г.

В 1927 году была организована научно-исследовательская кинолаборатория. Лаборатория занималась анализом химикалий и кинопленки. Заведующим лабораторией был назначен Я. Н. Мазо[16]. Согласно документам фабриками и лабораториями ВУФКУ было выпущено в 1923/24 хозяйственном году 27 000 метров негативной и позитивной пленки, в 1924/25 г. — 574 503, в 1925/26 г. — 1 548 677[17]. Безусловно, такое количество пленки ни в коей

Реклама фирмы «Минерва». 1924 г.

14. Хроника: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 3. — Январь. — С. 15; Экономика кино: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 5. — Март. — С. 11.
15. Б. Ф. За работой // Силуэты. — 1922/23. — № 6/7. — Март. — С. 11.
16. Могилевский Л. Письмо из Киева // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 10. — С. 13. Также Я. Мазо занимался самодеятельными киносъемками. Так, например, в 1928 году несколько его хроникальных сюжетов включили в киножурналы («Весна в Крыму», «Фабрика детских игрушек», «Постройка больницы» и др.).
17. Стан та перспективи кінопромисловості на Україні (тези доповіді правління ВУФКУ на III пленумі ВУК Робмис) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 1(9). — Январь. — С. 8. Председатель правления ВУФКУ А. Шуб приводил другие показатели. Выпуск негативной пленки в 1923/24 хозяйственном году составил 5 850 метров, в 1924/25 — 38 401, в 1925/26 — 45 461. Позитивной пленки в 1923/24 году — 21 950 метров, в 1924/25 — 636 107, в 1925–26 — 1 049 516. См.: Шуб О. Підсумки й перспективи: (До Всеукраїнської кінонаради) // Кіно. — 1927. — № 14(26). — Липень. — С. 4–5. Такие же данные приводил и С. Михайлич. См.: Михайлич С. ВУФКУ в числах // Кіно. — 1927. — № 18(30). — Жовтень. — С. 11.

мере не могло удовлетворить возрастающие потребности производства (как, впрочем, и качество), но для того времени это было важным событием[18].

Собственное кинопроизводство также постепенно набирало обороты. К зиме 1923 года были выпущены картины «литературно-художественного содержания»: «Призрак бродит по Европе», «Поединок», «Хмель», «Помещик», «Кандидат в президенты», «Рассказ о семи повешенных»; агитационные: «От мрака к свету», «Памяти великих коммунаров» («Парижская Коммуна»), «История 1-го мая», «Великий Октябрь», «Дворянское болото», «Голод и его последствия», а также ряд производственных фильмов и революционной хроники. В 1923 году в Украине было поставлено 7 картин из 12, выпущенных во всем СССР. Сценарии писали сами режиссеры — кроме сценария «Хмель» (сцен. Никулин) и «Остап Бандура» (Майский). На Одесской кинофабрике велись подготовительные работы по постановке сценариев «Пригвожденный», «Овод», «Новые люди», «Трагедия одного большого дома» (все сцен. Н. Салтыков), «Борьба миров», «Комедиантка» (по рассказу Лескова)[19]. На Ялтинской кинофабрике велись работы по постановке сценариев «Слесарь и канцлер» А. В. Луначарского, «Любовь — книга золотая» А. Толстого (шарж на царизм), «Железная пята» Дж. Лондона, «Инженер Мэнни» А. Богданова, «Джимми Хиггинс» А. Синклера, две детских и две агитационных постановки[20]. На экран вышел лишь «Слесарь и канцлер». «Джимми Хиггинс» увидел свет в 1928 году, остальные сценарии так и не были поставлены.

С 7 по 12 мая 1923 года проходило Всеукраинское совещание завгубполитпросветами. На совещании был заслушан доклад председателя правления ВУФКУ В. Прокофьева. Совещание отметило правильный ориентир ВУФКУ в направлении создания советских фильмов, однако указало на низкое качество украинской кинопродукции. На совещании был принят ряд резолюций в «целях выпрямления идеологической линии ВУФКУ»:

«1. Возбуждение ходатайства перед ЦК Партии о пополнении партработниками ВУФКУ и его отделов. 2. Тщательный просмотр Отделом Искусств Главполитпросвета всех вновь готовящихся к съемке сценариев. 3. Отбор и прекращение постановок тех старых фильм, которые действуют разлагающе на широкие массы трудящихся. 4. Установить, как обязательное требование, тщательный отбор фильм для постановок в рабочих районах, клубах и предоставление им более льготных условий проката по сравнению с частными арендаторами. 5. Вся агитационная работа ВУФКУ в центре и на местах должна проводиться по заданиям и под наблюдением Главполитпросвета и его местных органов»[21]. На V съезде Всерабиса, который состоялся в Одессе в сентябре 1924 года, отмечалось, что

18. Только для удовлетворения производственных потребностей ВУФКУ в 1928 году необходимо было около 10 000 000 метров негативной и позитивной пленки. Что же касается ее качества, то пленка действительно была плохой, и это отмечалось в прессе. См.: Кино. — 1923. — № 2(6). — С. 12. Однако в дальнейшем качество пленки было несколько улучшено. См.: Бельс О. «Як це було» // Кіно. — 1927. — № 23/24(35/36). — Грудень. — С. 7.

19. Хроника: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 3. — Январь. — С. 15; Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 9(22). — 1 мая. — С. 760; ВУФКУ: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1923. — № 1/2. — Май–июнь. — С. 48.

20. В Главполитпросвете: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1923. — № 3/4. — Март–апрель. — С. 287–288.

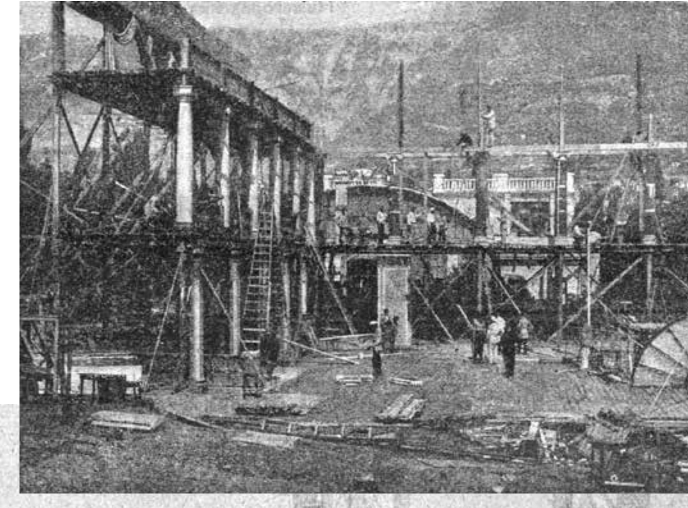
21. Основные резолюции Всеукраинского совещания завгубполитпросветами 7–12 мая 1923 г. (Утверждено коллегиями ГлавПП и НКП): [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1923. — № 3/4. — Март–апрель. — С. 310.

из 49 выпущенных фильмов только 19 оказались приемлемыми[22]. По количественным показателям ВУФКУ занимало одно из первых мест в СССР — 4 фильма, Севзапкино — 4, Кино-Москва — 2, Пролеткино — 2, Госкинпром Грузии — 1[23]. По сводкам Одесской кинофабрики в 1925 году было выпущено 3 полнометражных и 13 среднеметражных картин общим метражом 48 944 метра (из них 5 874 метра хроники)[24].

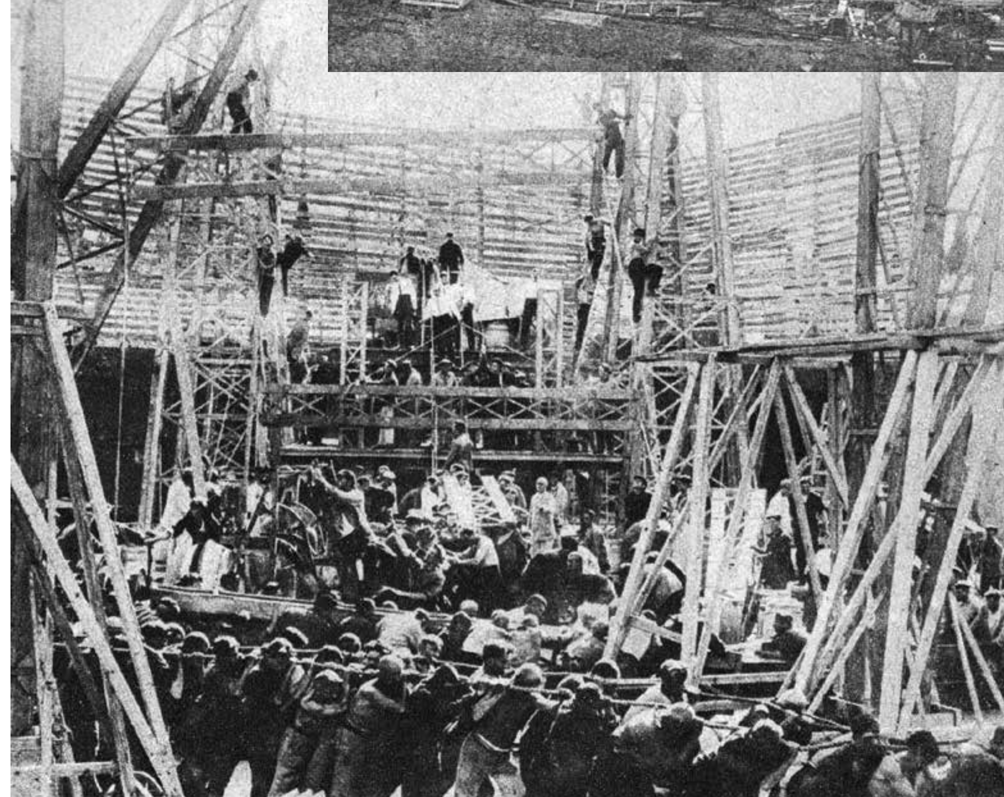
Первый Всеукраинский съезд работников искусств, проходивший в Харькове, большое внимание уделял вопросам кинопроизводства и кинофикации села. Съезд констатировал значительное достижение ВУФКУ в области производства новых фильмов и оборудования кинотеатров. Одной из задач, поставленных съездом, являлась подготовка киномехаников, которые в то же время являлись бы культурно-просветительными работниками села[25]. В то время Одесская кинофабрика располагала 6 режиссерскими группами в составе режиссеров Петра Чардынина, Акселя Лундина, Владимира Баллюзека, Пантелеймона Сазонова и Фауста Лопатинского. Ялтинская кинофабрика запланировала выпустить 1 боевик, 2 постановочных и 2 среднеметражных фильма. Режиссерский состав: Виктор Турин, Александр Анощенко и Георгий Тасин. К предстоящему производственному году режиссерские труппы на обеих фабриках планировалось увеличить[26]. К 1926 году количество режиссерских групп на Одесской кинофабрике возросло с 6 до 7, а на Ялтинской — с 1 до 3[27], в 1927-м на двух кинофабриках работало 23 группы[28] (на Одесской — 13[29]). Реконструированная в 1926 году Одесская кинофабрика была едва ли не лучшей в стране по технологическому оснащению, имела, по общему признанию, «усовершенствованную съемочную и осветительную аппаратуру, подсобные предприятия… лаборатории с аппаратами новейшей конструкции». Вскоре образовалась новая кинокопировальная лаборатория (при ней был и научно-исследовательский кабинет), которая обрабатывала до 2,5 млн. метров пленки ежегодно, постепенно расширяя свою мощность (конечная — 9 млн. метров)[30].

В 1927/28 операционном году на Ялтинской кинофабрике работало 7–8 режиссерских групп, а на Одесской 12. После разрушения Ялтинской кинофабрики вследствие землетрясения ее сотрудники были переведены в штат Одесской кинофабрики, и общее количество режиссерских групп уменьшилось до 21[31]. Но к началу зимы 1928 года из-за нехватки павильонов и отказа от съемки зимней натуры

22. На 5 съезде Всерабиса: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 35. — 30 сентября. — С. 19.
23. Производственная сводка за 1923 год: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1924. — № 2. — 15 января. — С. 14.
24. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1925. — № 33. — 10 ноября. — С. 20; Кіно-виробництво України ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1925. — № 7. — 15–22 грудня. — С. 1; Одесская ф-ка ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 1(13). — Январь. — С. 18.
25. Кино-жизнь на Украине: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1925. — № 13(60). — 24 марта. — С. 16.
26. Кінохроніка: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 4. — 8–14 грудня. — С. 11.
27. А. Б. Підсумки кінонаради ВУФКУ // Нове мистецтво. — 1926. — № 5(14). — 2 лютого. — С. 10.
28. Шуб О. Підсумки й перспективи: (До Всеукраїнської кінонаради) // Кіно. — 1927. — № 14(26). — Липень. — С. 4. Склонный к преувеличению А. Шуб в докладе на заседании ОДСК, месяцем ранее, сообщил, что на двух кинофабриках могут одновременно работать 14 режиссерских групп. См.: О деятельности ВУФКУ: [Ред. ст.] // Рабис. — 1927. — № 27(69). — 19 июля. — С. 9.
29. Бродский Д. На 1-й кинофабрике ВУФКУ // Рабис. — 1927. — № 21(63). — 7 июня. — С. 12.
30. Шуб О. Підсумки й перспективи: (до Всеукр. кіно-наради) / Олександр Шуб // Кіно. — 1927. — № 14(26). — Липень. — С. 4–5.
31. Одеська кіно-фабрика ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 20(61). — 18 жовтня. — С. 16.

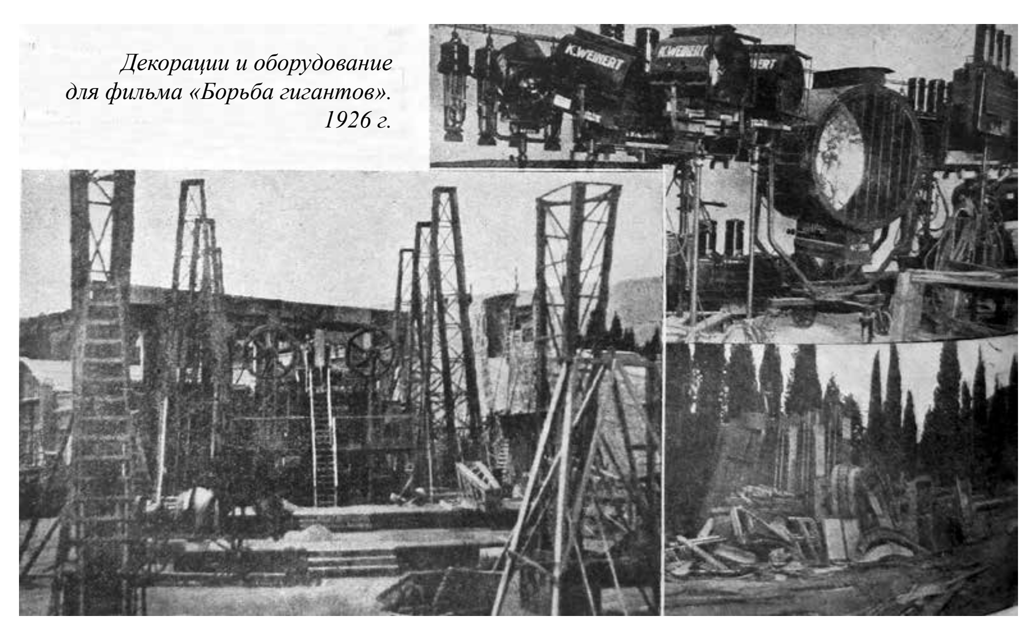


Сооружение декораций к фильму «Борьба гигантов» на Ялтинской кинофабрике. 1926 г.

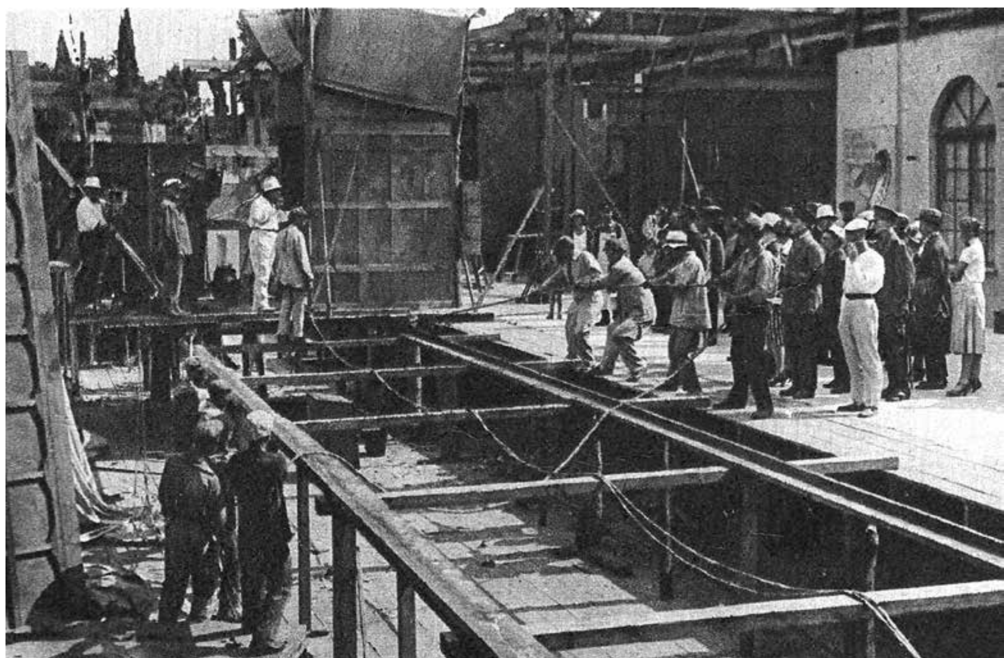


количество режиссерских групп было решено сократить до 15–16[32]. Но реально зимой работали 5–6 групп, и лишь к середине весны их количество удалось увеличить до 11[33]. В 1929 году количество режиссерских групп составляло 16[34].

32. Одеська кіно-фабрика ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 24(65). — 22 листопада. — С. 16.
33. На кінофабриці: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 36(137). — 3 апреля. — С. 13.
34. Колин Н. Одесская кинофабрика / Николай Колин // Кино и культура. — 1929. — № 5/6. — С. 70. По другим данным, в 1929 году на Одесской кинофабрике работало 10 режиссерских групп, количество которых к зиме планировалось уменьшить до 7. См.: О работе Одесской кинофабрики ВУФКУ // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1929. — № 2/3(34/35). — Лютий–березень. — С. 16.



Декорации и оборудование для фильма «Борьба гигантов». 1926 г.



Строительство перрона для фильма «Тени Бельведера» на Ялтинской кинофабрике. 1927 г.

К ноябрю 1923 года в штатах ВУФКУ числилось свыше 2 000 сотрудников. Из них в управленческом аппарате — 212, на производстве — 94 и в кинотеатрах — 1 852. К январю 1925 года общее число людей, занятых в кинематографии, возросло на одну треть при некотором сокращении административного персонала и заметном увеличении производственного состава и кинофикаторов (соответственно — 185, 260 и 2 473 человека). По состоянию на 1 октября 1923 года на Одесской

и Ялтинской кинофабриках работало 47 человек, на 1 октября 1924 — 162, на 1 октября 1925 — 300, на 1 октября 1926 — 512, в 1927 — 541[35], в 1929 — более 1 000 творческих, инженерно-технических работников и обслуживающего персонала. В 1926 году на Одесской кинофабрике работали 7 режиссеров[36], 9 операторов, 4 художника, 30 актеров. Весь штат фабрики составляет 319 человек, среди них 24 женщины и 25 комсомольцев. В среднем оклад составлял 60 рублей, максимальный — 300. Среди работников — 5 специалистов-иностранцев (2 оператора, 2 художника и 1 лаборант)[37]. Режиссеры: Аксель Лундин, Пантелеймон Сазонов, Лео Шеффер, Станислав Уэйтинг-Радзинский, Петр Чардынин, Александр Анощенко, Вячеслав Висковский и Иван Перестиани (с августа). Помрежи: Василий Ковригин, Владимир Заноза, Леон Канн, Михаил Шор, Дубирштейн и Дмитрий Эрдман. Актеры: Иван Капралов, Николай Салтыков, Николай Панов, Матвей Ляров, Георгий Спранце, Александр Сашин, О. Мерлатти, Аркадий Мальский, В. Поддубный, А. Оленич и др. Операторы: Борис Завелев, Григорий Дробин, Дмитрий Фельдман, Луи Форестье, Владимир Лемке и Фридрих Вериго-Даровский. Художник Иван Суворов[38]. В 1927 году на Одесской кинофабрике работало 380 человек. Из них рабочих — 201, служащих — 129, подростков — 12. Партячейка насчитывала до 100 человек[39]. В 1929 году на Одесской кинофабрике работало

Рабочий момент съемок фильма «Трипольская трагедия». Ялтинская кинофабрика, 1926 г.

35. Шуб О. Підсумки й перспективи: (До Всеукраїнської кінонаради) // Кіно. — 1927. — № 14(26). — Липень. — С. 4. По другим данным — 418 человек. См.: Нечес П. Десять років радянського кіновиробництва // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 19(120). — 4 ноября. — С. 12. По другим данным — 589 человек. См.: Михайлич С. Указ. соч.

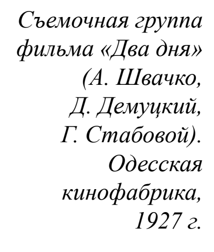
36. По другим данным в 1926 году работало 14 режиссеров. См.: Нечес П. Шляхи й роздоріжжя // Кіно. — 1926. — № 12. — Грудень. — С. 8. В дальнейшем Нечес сообщил, что в 1926 году работали 3–4 режиссерские группы, в 1927 — 12–14. См.: Нечес П. Виробництво ВУФКУ // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 1(102). — 8 июня. — С. 5.

37. На 1-й кинофабрике ВУФКУ: Письмо из Одессы // Вестник работников искусств. — 1926. — № 10(42). — С. 24.

38. Ш. Фабрика ВУФКУ в Одессе // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 6/7(18/19). — Июнь. — С. 40.

39. Бродский Д. Указ. соч.

Б. Завелев и П. Чардынин во время работы над фильмом «Тарас Трясило». Одесская кинофабрика, 1927 г.

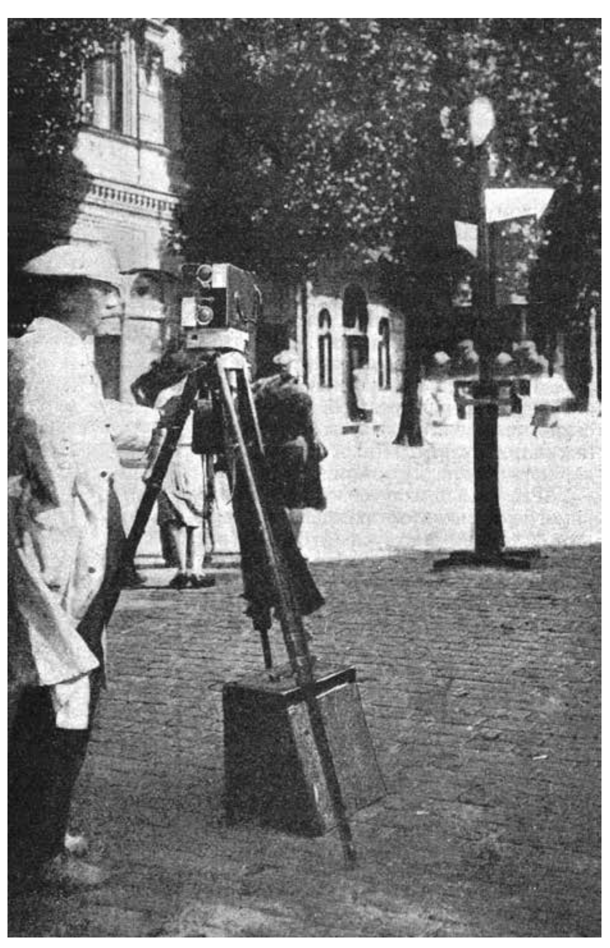


Съемочная группа фильма «Два дня» (А. Швачко, Д. Демуцкий, Г. Стабовой). Одесская кинофабрика, 1927 г.

А. Довженко на съемках фильма «Сумка дипкурьера». Одесская кинофабрика, 1926 г.

280 человек плюс 35 временных сотрудников[40].

Количественный показатель кинопроизводства выглядел следующим образом: в 1923 году было выпущено 5 фильмов, в 1924 — 22, в 1925 — 15, в 1926 (до июня) — 17 картин[41]. На 1 октября 1927 года по реестру продукции ВУФКУ насчитывалось 245 выпущенных названий с общим метражом 164 429 метров. По типу картины распределялись следующим образом: художественно-игровые — 67 названий (121 633 м), производственные, научные, видовые — 42 (15 043 м); красноармейские — 31 (6 249 м); общественно-партийные праздники и съезды — 47 (6 709 м); кинохроника и выпуски «Кинонедели» — 58 (14 795 м)[42].

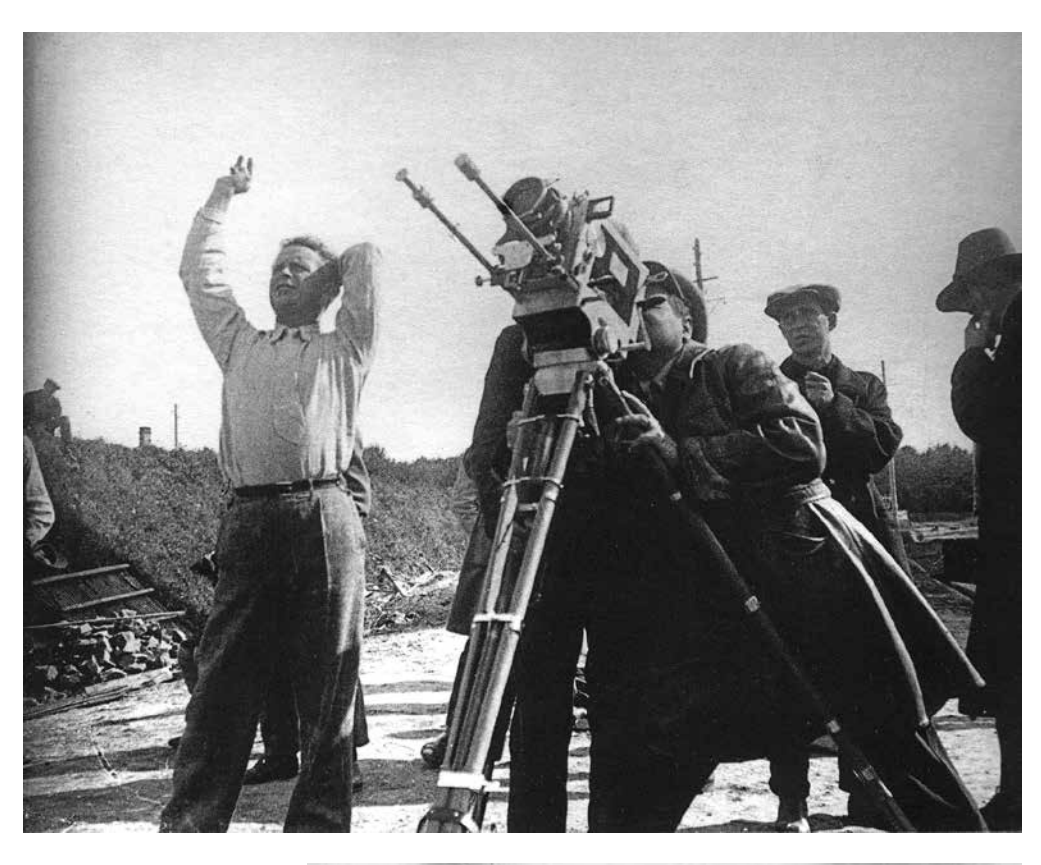


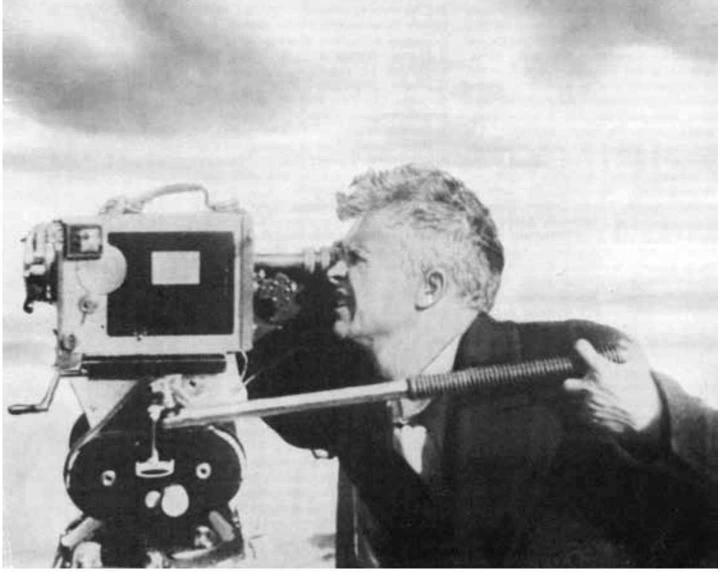
И. Рона на съемках фильма «Проданный аппетит». Одесская кинофабрика, 1928 г.

40. Колин Н. Указ. соч. По другим данным штат Одесской кинофабрики в 1929 году составлял 335 человек плюс 140 временных сотрудников. См.: О работе Одесской кинофабрики ВУФКУ // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1929. — № 2/3(34/35). — Лютий–березень. — С. 16.

41. Там же. По другим источникам в 1923/24 производственном году было выпущено 5 фильмов, в 1924/25 — 15, в 1926/27 — 17, в 1927/28 предполагалось выпустить 30 фильмов. См.: Перспективы ВУФКУ: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1927. — № 28(183). — 12 июля. — С. 11. Согласно отчету ВУФКУ на III пленуме ВУК Рабис, в 1923/24 хозяйственном году было выпушено 9 полнометражных и 4 короткометражных фильма; в 1924/25 — 13 и 12; в 1925/26 — 24 и 16. См.: Стан та перспективи кінопромисловості на Україні (тези доповіді правління ВУФКУ на III пленумі ВУК Робмис) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 1(9). — Январь. — С. 8. Согласно производственному плану на 1926/27 хозяйственный год планировалось поставить 21 фильм. На постановку было отпущено 1 902 000 рублей. См.: Чацкий Л. Производственный план фабрики // Театральний тиждень. — 1926. — № 1. — С. 9; Кертес. ВУФКУ // Театр. — 1926. — № 32(99). — 8 августа. — С. 9. По другим источникам в 1926 году предполагалось поставить на Одесской кинофабрике 11 полнометражных фильмов, из которых 2 боевика, 4 хороших и 5 средних; на Ялтинской — 5 полнометражных, из них 1 боевик, 2 хороших и 2 средних. См.: Работа Вуфку: (Беседа с завед. Киевск. Област. Отд. ВУФКУ т. Гальпериным) // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 11. — 1–9 февраля. — С. 7; Нечес П. База розвитку українського кіновиробництва // Культура і побут. — 1926. — № 16. — 18 квітня. — С. 1. Кроме полнометражных игровых картин было запланировано 35 короткометражных. См.: ВУФКУ у 1926 році: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 13. — С. 28.

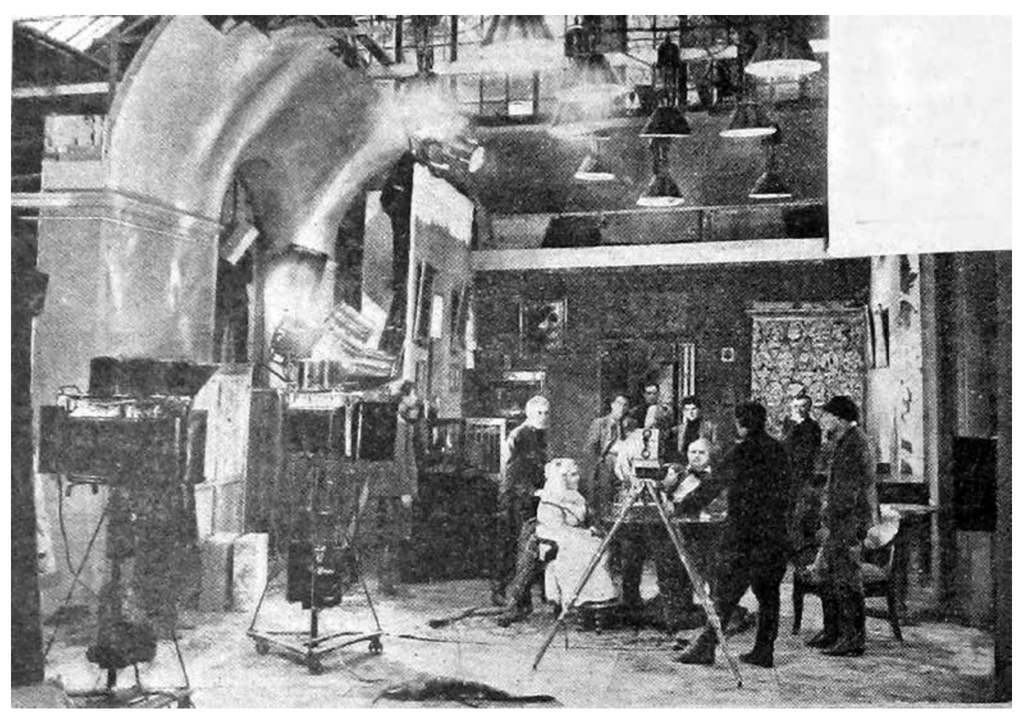
42. Михайлич С. Указ. соч.





А. Довженко на съемках фильма «Земля». Киевская кинофабрика, 1930 г.

Неуклонно росли и капиталовложения в кинематографию республики, расширялись постановочные возможности студий. Например, капиталовложения в Одесскую фабрику за три года увеличились почти в семь раз, а средства, отпускаемые на постановку фильмов, — в двенадцать раз. Основной капитал ВУФКУ



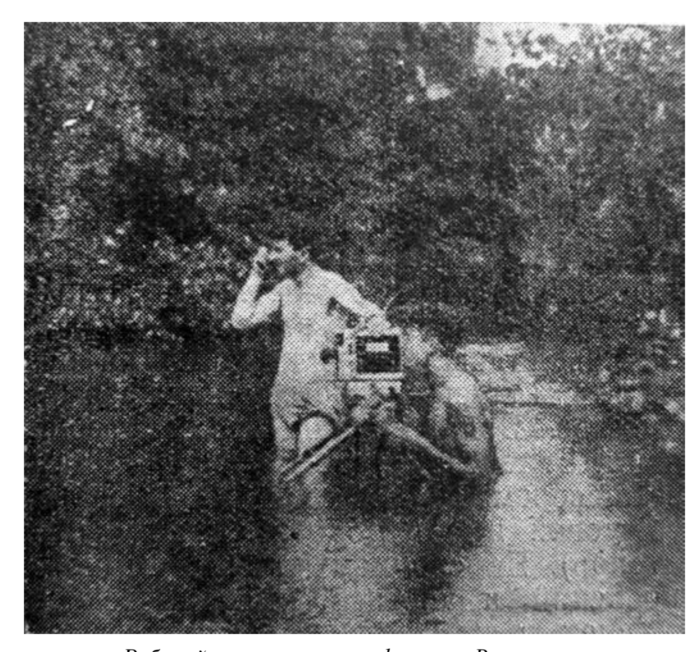
Рабочий момент съемок фильма «Тарас Шевченко». Одесская кинофабрика, 1926 г.

с 1 октября 1924 года по 1 октября 1925 увеличился с 837 196 до 1 499 528 рублей[43], оборотный соответственно с 588 240 до 803 909[44]. В 1924 году на техническое оснащение Одесской кинофабрики было отпущено 462 000 рублей, Ялтинской — 134 000[45]. Капитализация кинофабрик составила 600 000 рублей[46], капитализация кинотеатров — 112 000, был полностью покрыт дефицит производства[47]. В утвержденном хозяйственном и финансовом плане 1925/26 хозяйственного года доходная часть ВУФКУ составляла 8 064 048 рублей, а расходная — 6 635 690. Таким образом, чистая прибыль составила 1 432 356 рублей[48]. В 1926/27 году доходная часть составила

43. По другим данным капитал ВУФКУ на 1 октября 1925 года составлял 2 000 540 рублей, а на 1 октября 1926 — 3 000 000. См.: Із огляду Народного Комісаріату Освіти УСРР про діяльність за 1924/25, 1925/26, 1926/27 рр. // Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 512. П. Нечес приводил другие данные: В 1924 году движимое и недвижимое имущество оценивалось в 668 486 рублей, в 1927 — в 922 119. См.: Нечес П. Десять років радянського кіновиробництва // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 19(120). — 4 ноября. — С. 12.
44. Из доклада зав. ВУФКУ т. Хелмно // Кино-неделя. — 1925. — № 1(48). — 2 января. — С. 25; Ліфшиц Б. На суд трудящих (Закінчення) // Кіно. — 1926. — № 4. — Лютий. — С. 5; Діяльність Наркомосвіти УСРР за 1924–1925 рік. — Х.: Державидав України, 1926. — С. 161.
45. Мик. М. Производство ВУФКУ // Искусство и физкультура. — 1926. — № 10. — 1 декабря. — С. 15.
46. По другим данным на 1 октября 1925 года средства кинофабрик составляли 774 000 рублей, а на 1 октября 1926 — 1 000 060. См.: Із огляду Народного Комісаріату Освіти УСРР про діяльність за 1924/25, 1925/26, 1926/27 рр. // Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 512.
47. Нечес. ВУФКУ // Советское кино. — 1925. — № 4/5. — Сентябрь–октябрь. — С. 82.
48. Доповідь ВУФКУ про операційну діяльність за 24/25 рік та кошторис на 25/26 рік: Витяг з протоколу засідання Колегії НКО УСРР від 27 квітня 1926 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1926. — № 5(10). — Травень-червень. — Арт. 15.

Рабочий момент съемок фильма «Проданный аппетит». Одесская кинофабрика, 1928 г.

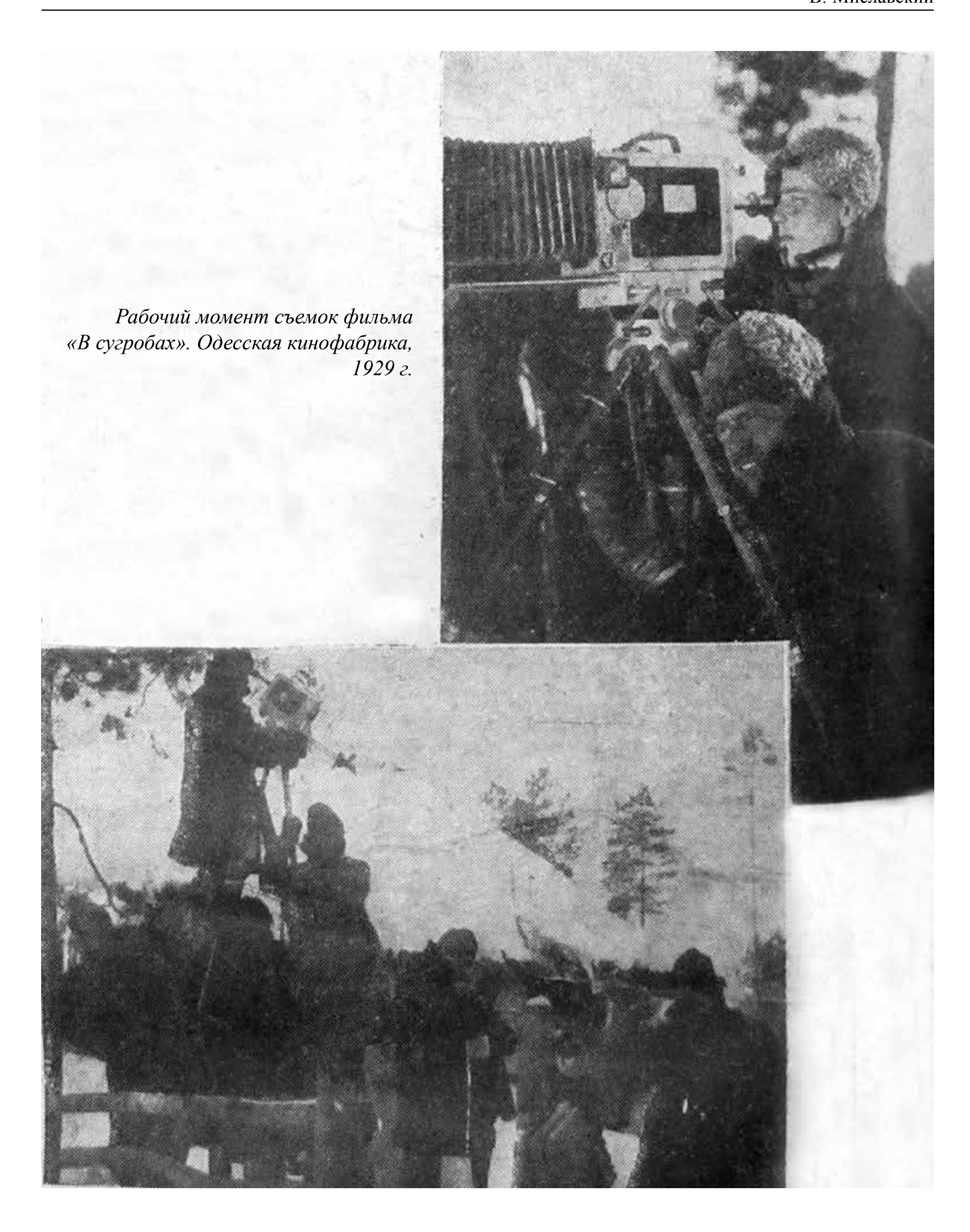
1 238 7274 рублей, расходная — 9 941 378, прибыль — 445 895[49]. В 1928/29 хозяйственном году бюджет Одесской кинофабрики составлял 1 308 000 рублей, из них 108 000 предназначались на ремонт и оборудование[50].



Рабочий момент съемок фильма «Василина». Одесская кинофабрика, 1928 г.

Важнейшим принципом построения функционирования украинской киноотрасли являлся планово-хозяйственный метод работы. ВУФКУ, как, впрочем, и другие хозрасчетные тресты, строило свою работу на ежегодном финансовом планировании.

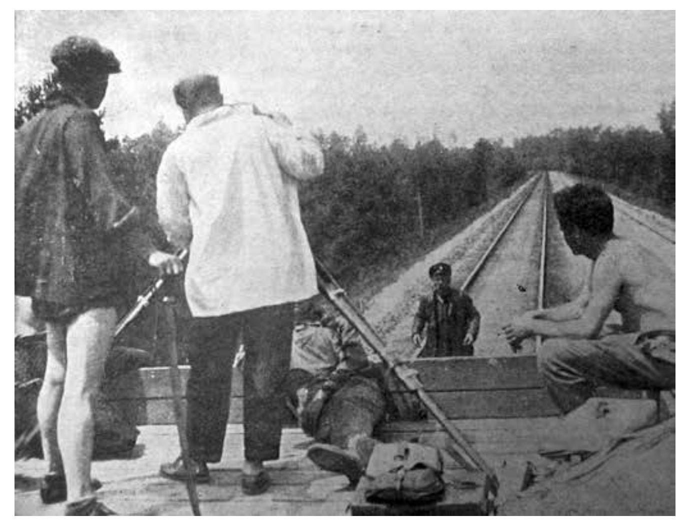
49. Резолюція по доповіді ВУФКУ про господарчий та фінансовий план на 1926/27 р.: Витяг з протоколу засідання Колегії НКО УСРР від 18 жовтня 1927 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1927. — № 43(79). — 1–5 листопада. — Арт. 654.
50. Колин Н. Указ. соч.



Рабочий момент съемок фильма «В сугробах». Одесская кинофабрика, 1929 г.

В производственном плане на 1922 год были намечены пропагандистские фильмы на следующие темы: новая экономическая политика — 1 фильм (5 копий, съемка в Одессе); антирелигиозная пропаганда — 2 фильма (по 5 копий, съемка в Киеве); борьба с бандитизмом (5 копий); популяризация компартии — кинохроника; временные компании — продналоговая, весенняя и осенняя посевные — по одному фильму, пять копий каждый; борьба с голодом — 2 фильма (по 5 копий, съем-

Рабочий момент съемок фильма «Арсенал». Одесская кинофабрика, 1929 г.



ка в Одессе и Киеве); борьба с засухой (съемка в Харькове)[51].

В марте 1923 года в Харькове проходил пленум ВУФКУ, на котором был утвержден первый производственный план ВУФКУ. Ведомство обязывалось с начала съемочного сезона (15 июня)[52] выпустить 24 картины, из которых 10 — агитационного содержания[53].

В ноябре 1925 года ВУФКУ утвердило новый промфинплан, который был значительно увеличен по сравнению с предыдущим — планировалось поставить 27 полнометражных и около 35 короткометражных картин[54]. Одесская кинофабрика ВУФКУ, помимо находящихся в производстве картин, наметила к выпуску 2 боевика, 4 постановочных фильма и 5 среднеметражных.

Промфинплан на 1926/27 хозяйственный год (38 игровых фильмов и 12 культурфильмов с общими затратами на сумму 1 991 100 рублей)[55] оказался нереаль-

51. Сектор искусств. В новой экономической обстановке: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1922. — № 3. — Март. — С. 362–364.
52. Силуэты. — 1923. — № 12. — С. 13.
53. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 12. — 18–25 апреля. — С. 11.
54. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 3. — 8–14 грудня. — С. 7.
55. По другим данным смета на постановку 15 полнометражных и 6 короткометражных картин в 1926/1927 финансовом году составила 1 902 000 рублей. См.: О работе Одесской кинофабрики ВУФКУ // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1929. — № 2/3(34/35). — Лютий-березень. — С. 16.

ным и не соответствовал финансовым возможностям ВУФКУ. В итоге план первого полугодия оказался выполненным лишь на 23%. Представители ВУФКУ это объясняли увеличением существующих налогов, а также введением нового патентного налога. В связи с таким положением дел и возможностью реального планирования на 1927/28 хозяйственный год Коллегия Наркомпроса приняла решение ходатайствовать перед СНК об уменьшении налогов до размеров нормального отчисления, которые обеспечивали бы развитие кинопроизводства[56].

В 1927/28 операционном году планировалось поставить 39 фильмов. Причем на Ялтинской кинофабрике должны были поставить 15 картин, а на Одесской — 24[57]. На расширенном заседании Президиума ВУК совместно с делегатами Тарифно-экономического совещания был заслушан доклад о состоянии ВУФКУ и коррективный промфинплан на второе полугодие 1927/28 года. По ситуации невыполнения производственного плана Президиум ВУК утвердил специальную резолюцию:
«1. Констатируя тяжелое финансовое состояние ВУФКУ, признать, что это состояние является следствием беспланового строительства Киевской кинофабрики без увязки этого строительства с экономическим положением ВУФКУ, а также в результате хозяйственных дефектов в производстве (Одесская кинофабрика).

2. Констатировать, что первоначальный проект промфинплана ВУФКУ на 1927/28 г. был составлен нереально, как в области финансов, так и в отношении производства.

3. Констатировать, что нереальность строительства производственного плана (выполнение плана в 1-м полугодии лишь на 23%) довела до длинных простоев в производстве (вынужденный простой занял 40% всего производственного времени 1-го полугодия)»[58].

В производственном плане на 1928/29 операционный год было запланировано производство 31 игрового фильма и 37 полнометражных культурфильмов на сумму 2 250 000 рублей. Одесская кинофабрика должна была произвести 20 игровых фильмов по смете в 1 200 000 рублей, а Киевская — 11 игровых фильмов и 37 культурфильмов на оставшиеся средства[59]. При проверке Одесской кинофабрики выяснилось, что производство картин, ввиду недостатка сценариев, за последние 5 месяцев резко уменьшилось и выполнено только на 20%. За 5 месяцев фабрика уплатила за вынужденные простои 14 000 рублей. 71 000 рублей правление ВУФКУ заплатило за 50 сценариев, которые в дальнейшем были забракованы.

56. Резолюція Колегії НКО про діяльність ВУФКУ за 1926/27 р. та промфінплан на 1927/28 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — 1928. — № 51(138). — 15–22 грудня. — Арт. 757.

57. Киностроительство Украины: (Беседа с зав. производственным отделом центрального правления Вуфку т. Мазо) // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13(114). — 1 сентября. — С. 11. По другим данным в 1927/28 хозяйственном году планировалось выпустить 30 полнометражных картин. См.: Власна продукція ВУФКУ на 1927/28 рік: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 26(67). — 6 грудня. — С. 14. По другим данным — 34 фильма. См.: О. Ш[уб]. Перспективи української кінематографії // Культура і побут. — 1927. — № 48. — 17 грудня. — С. 4–5.

58. Про стан роботи ВУФКУ: Постанова Президії ВУК № 52 від 7 червня 1928 р. // Інформаційний Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 7(27). — Липень. — С. 3–5.

59. Всеукраїнська виробнича кінонарада: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 12(48). — Грудень. — С. 19; Косячний П. Перед шерегом цифр // Кіно. — 1929. — № 19(67). — Жовтень. — С. 5. По другим данным в 1928/29 хозяйственном году планировалось выпустить 35 игровых картин и 32 культурфильма. См.: Галевич В. Кіно на України через п’ять років // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 3. По другим данным в 1928/29 хозяйственном году планировалось выпустить 21 игровой фильм. См.: Колин Н. Указ. соч.

Немалые средства были потрачены на уплату компенсации незаконно уволенным сотрудникам[60].

Однако материально-технические проблемы были не главными для Одесской фабрики. Более острыми были проблемы организационного характера. Так, в докладной записке Одесского краевого партийного комитета говорилось о бедственном положении Одесской кинофабрики и угрозе полной остановки ее работы. Наряду с успехами 1926–1927 годов, когда выполнение плана составило 131% (выпущено двадцать три картины, а накладные расходы снижены с 30 до 17%, что уменьшило себестоимость со 117 до 70 тыс. руб.), в первой половине 1928 года рост темпов кинопроизводства начал падать[61]. Одной из ключевых причин снижения темпов роста кинопроизводства являлась нерациональная организация производства. Соответствующие организационные проблемы объяснялись тем, что эффективное управление было невозможно из-за географического разброса аппарата управления (ВУФКУ находилось в Киеве, Репертком Наркомпроса в Харькове, а кинофабрика в Одессе).

Кроме того, Правление ВУФКУ использовало принцип жесткой централизации в своей работе: обеспечивать кинофабрики сценариями, распределять их между режиссерами, принимать на работу художественный персонал, контролировать съемочные группы, в то время как фабрика должна была выполнять лишь функции административно-хозяйственного и технического порядка. Это вызвало сбои в работе кинофабрики. В связи с этим Одесский краевой партийный комитет считал целесообразным предоставить фабрике больших прав и полномочий[62].

Из доклада председателя правления ВУФКУ И. Воробьёва на пленуме ВУК Рабиса следовало, что за первое полугодие 1928/29 операционного года план по кинопроизводству не выполнен на 10%, в то время как себестоимость увеличилась на 11%[63]. Пленум пришел к выводу, что причиной непродуктивной киноработы являются следующие факторы: «а) несвоевременное обеспечение сценарным материалом; б) несвоевременная режиссерская разработка и подготовка каждого сценария; в) неосуществление в необходимой степени сокращения времени съемки; г) недостаточная загрузка рабочего времени, главным образом, съемочных групп; д) не привлечены к настоящей ответственности административные и режиссерские кадры по рационализации производственных процессов; е) наличие непродуктивных, лишних затрат на отдельные моменты съемочного процесса, в частности наличие лишних экспедиций, что отражалось на себестоимости»[64].

В связи с переходом промышленности СССР на пятилетнее хозяйственно-производственное планирование (пятилетки) украинская кинематография перестроила собственное планирование. По результатам проведенных расчетов, постоянно увеличивающаяся украинская киносеть для стабильной работы требовала увеличения количества названий от 160 до 222 с 1928/29 по 1932/33 хозяйственные годы соответственно. Причем доля украинских игровых фильмов должна составлять от 30

60. Арнольд Шм. Как работает Одесская кинофабрика? // Рабис. — 1928. — № 21. — 22 мая. — С. 5.
61. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 55. — Арк. 8.
62. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 2691. — Арк. 40–41.
63. Резолюції та постанови II-го Пленуму Всеукраїнського комітету (22–24 вересня 1929 року) // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1929. — Липень. — № 7(39). — С. 1.
64. Там же. — С. 3.

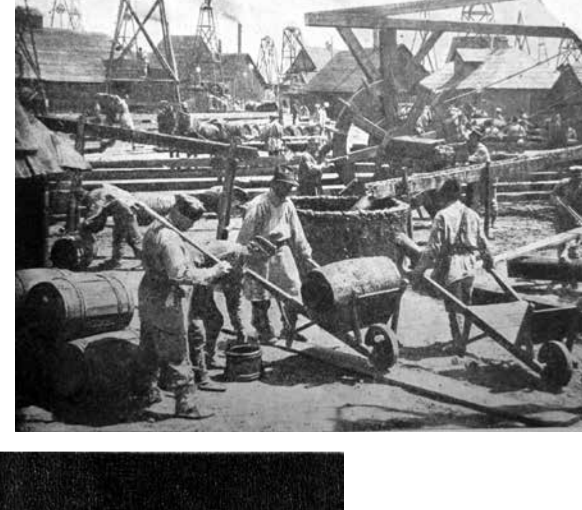
в 1928/29 хозяйственном году до 65 в 1932/33. Рост выпуска культурфильмов планировался от 37 в 1928/29 хозяйственном году до 99 в 1932/33[65]. Всего же за пятилетку в Украине планировалось выпустить 315 игровых картин, 251 культурфильм и около 750 короткометражных хроникальных картин[66].

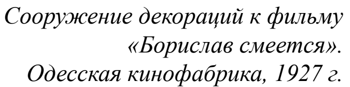
Однако в первый же 1928/29 хозяйственный год пятилетки план по выпуску игровых фильмов был выполнен лишь на 97%[67]. Невыполненным оказался и план следующего 1929/30 года. В связи с невыполнением плана Наркомпрос УССР вынес постановление: «Распределение средств между политическими, образовательными и художественными фильмами согласно постановлению СНК СССР надо перевести таким образом, чтобы средства, отпущенные на производство политических, образовательных фильмов, составляли не менее 30% отпущенных на общее производство. Несмотря на то, что промфинплан ВУФКУ составлен с большим финансовым напряжением, поставить вопрос перед Госбанком и Промбанком о необходимости увеличить как долгосрочные, так и краткосрочные кредиты для ВУФКУ[68].

Выполнение плана последующих лет также не имело оптимистических прогнозов. Скорректированный план на 1930/31 год предполагал выпуск 40 игровых картин (Киевская кинофабрика — 22, Одесская — 18) со средним метражом 1 800 м, из расчета, что производство каждого фильма займет 5 месяцев и каждый режиссер в течение года поставит две картины. План на производство культурно-образовательных фильмов был увеличен до 85 (Киевская кинофабрика — 58, Одесская — 27), со средним метражом 1 800 м, из расчета, что производство каждого фильма займет 4½ месяца со средней стоимостью 43 000 рублей. Однако подсчеты показали, что производство такого количества картин невозможно из-за нехватки персонала. При средней нагрузке оператора в 4½ только на Киевской кинофабрике необходимо для выполнения плана иметь в штате 53 оператора вместо 32. Причиной дальнейшего невыполнения плана могла стать нехватка на обеих кинофабриках 40 кинокамер[69]. Плановые показатели украинской кинематографии стали причиной острой полемики в прессе в 1929–1930 годах[70].

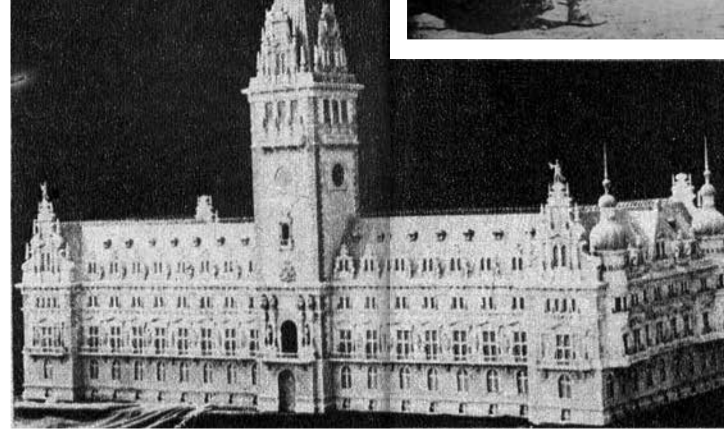
Одним из важнейших показателей являлась затратная часть кинопроизводства. Неумелое планирование (продолжительность съемки), а иногда и злоупотребления влияли на стоимость производства каждого отдельного фильма. 1925/26 год был характерен тем, что украинская кинематография, накопив значительные средства,

65. Воробйов І. Економіка кіно: Перспективи розвитку української кінематографії // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 19.
66. Галевич В. Указ. соч. По другим данным за пятилетку в Украине планировалось выпустить 275 игровых фильмов, 326 культурфильмов и 260 короткометражных хроникальных картин. См.: Батуров Д. Українська кінематографія / Дмитро Батуров // Молодняк. — 1929. — № 2. — Лютий. — С. 112.
67. Виконання виробничого плану за 1928–29 рік: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 20(68). — Жовтень. — С. 14.
68. Про промфінплан ВУФКУ на 1929–30 рік: Постанова Колегії НКО УСРР від 20 травня 1930 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — Х., 1930. — № 26. — 30 червня. — Арт. 407.
69. Косячний П. Лице наступного // Кіно. — 1930. — № 17(89). — [Вересень]. — С. 7.
70. К примеру, см.: Мусимо виконати! Виконаємо!: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 1(73). — Січень. — С. 1; І. В[оробйов]. Здійснити план // Кіно. — 1929. — № 3(51). — Лютий. — С. 3; Наполяжемо на здійснення плану: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 8(55). — Квітень. — С. 1; Косячний П. М. Темп країни й темп кіна // Кіно. — 1930. — № 1(73). — Січень. — С. 2; Напружимо всі сили — годі кінові пасти задніх: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 4(76). — Лютий. — С. 10; За революційні темпи в роботі!: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 5(77). — Березень. — С. 1; Темп країни й темп кіна: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 5(77). — Березень. — С. 6; Воробйов І. Ганебні показники // Кіно. — 1930. — № 8(80). — Квітень. — С. 5; Збільшуймо темпи: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 20. — [Жовтень]. — С. — 1.





Сооружение декораций к фильму «Борислав смеется». Одесская кинофабрика, 1927 г.



Макет Гамбургской ратуши для фильма «Гамбург». Одесская кинофабрика, 1926 г. Архитектор Г. Байзенгерц

широко и не всегда целесообразно их тратила. Резкое расширение кинопроизводства привело к тому, что ВУФКУ заполонили различные «киноспециалисты», иногда, не имея над собой соответствующего контроля, тратили буквально бездумно сотни тысяч государственных рублей. Многие из них после одной–двух картин заканчивали свою карьеру. Из 24 картин 10 поставили случайные гастролеры, которые, поставив один фильм, закончили свою работу в украинской кинематографии, оставив ВУФКУ малоинтересные картины.

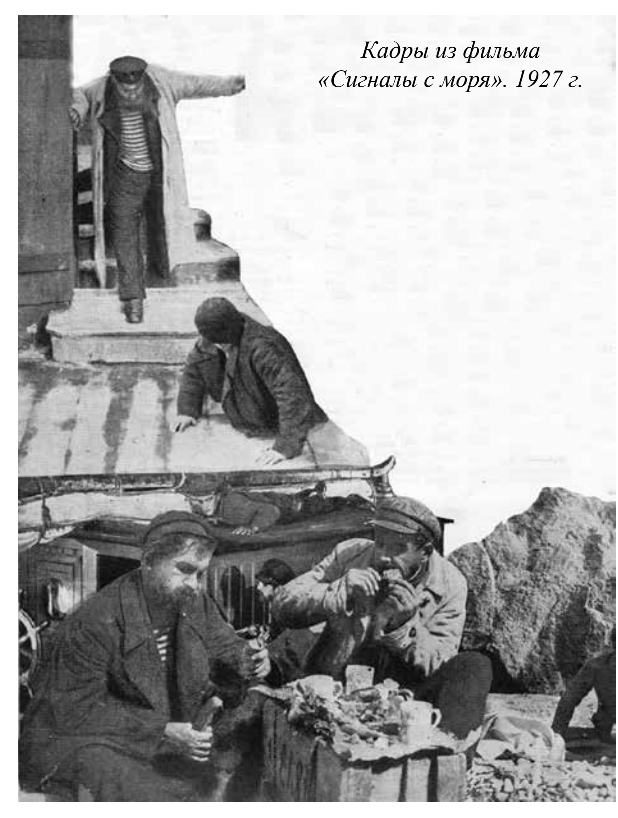
По сводкам ВУФКУ в 1925/26 году средняя себестоимость картины составляла 103 287 рублей 10 копеек (средняя продолжительность постановки — 6,17 месяца). В 1926/27 году средняя себестоимость картины составляла 69 200 рублей 47 копеек (средняя продолжительность постановки — 4,73 месяца)[71]. По сообщению П. Нечеса, в 1926 году картина в среднем обходилась ВУФКУ в 117 000 рублей, а в 1927 — 63 000[72]. По сообщению А. Шуба, стоимость производства одного фильма со 103 000 рублей в 1927 году уменьшилась до 67 000 в 1927[73]. В 1926 году дополни-

71. Про стан та перспективи роботи ВУФКУ: (Тези доповіді на II Пленумі ВУК) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 13; Лапшин Ю. Київська кіно-конференція // Кіно. — 1927. — № 23/24(35/36). — Грудень. — С. 11.

72. Нечес П. Десять років радянського кіновиробництва // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 19(120). — 4 ноября. — С. 12; Нечес П. Режим економії в кіновиробництві // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 21(122). — 22 ноября. — С. 12.

73. О. Ш[уб]. Перспективи української кінематографії // Культура і побут. — 1927. — № 48. — 17 грудня. — С. 5.

тельные расходы составляли 33%, в 1927 — 17%[74]. Однако зачастую запланированная смета в 40 000–50 000 рублей на деле выходила 100 000–150 000[75], а в некоторых случаях производство картин обходилось еще дороже.



Кадры из фильма «Сигналы с моря». 1927 г.

Фильмы «В когтях советской власти», «Синий пакет», «Трипольская трагедия», «Вася-реформатор», «ПКП», «Подозрительный багаж», «Спартак», «Взрыв», «Тени Бельведера», «Кира-Киралина», «Сигналы с моря», «Дело № 128/с», «Ордер на арест», «Митя» — принесли ВУФКУ большие убытки. На их производство было затрачено 2 424 798 рублей, а получено всего 664 798. Так, картины «Борьба гигантов» (обошлась в 252 000 рублей), «ПКП» (206 000), «Тени Бельведера» (148 856) стали полным провалом, не вернув и 20 % затрат[76].

74. Нечес П. Десять років радянського кіновиробництва // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 19(120). — 4 ноября. — С. 12.
75. Яковлєв. Про себе трохи // Кіно. — 1926. — № 9. — Липень. — С. 22.
76. Черняк Є. Шляхи Української радянської кінематографії // Критика. — 1929. — № 5(16). — Травень. — С. 87–88.

Производство картин 1927/28 года «Одна ночь», «Борислав смеется», «В паутине», «Тамилла», «Цемент», «Непобедимые» обошлось ВУФКУ в 802 750 рублей, а кассовые сборы составили лишь 188 400 рублей[77].

Безусловно, себестоимость производства картин в Украине была очень высокой и превышала себестоимость производства картин кинофабрик РСФСР. По сведениям киевского «Торгово-промышленного Бюллетеня», фильм «Тарас Шевченко», съемки которого продолжались в течение года[78], обошелся в 375 000 рублей. По сведениям того же «Бюллетеня», средняя стоимость картин ВУФКУ составляла 250 000 рублей. Любопытно отметить, что самая масштабная картина РСФСР «Броненосец “Потемкин”» стоила меньше — 200 000 рублей[79].

Таким образом, перерасход запланированных на производство каждого фильма средств приносил колоссальные убытки. В октябре 1927 года Наркомпрос УССР принял специальную резолюцию по поводу государственного и хозяйственного плана ВУФКУ на 1926/27 финансовый год:

«2. Комитет НКП отмечает рост производства ВУФКУ за последние месяцы, а также и меры ВУФКУ к полной нагрузке фабрик и утверждение элементов плановости в их работе. В то же время Коллегия отмечает чрезвычайную дороговизну и случайность производства картин ВУФКУ, что дало в прошлом году более чем 800 000 руб. убытка на производстве и, видимо, будет такая же сумма в этом году, но надо иметь в виду, что абсолютная сумма убытков должна приходиться вместо 16 картин прошлого года на 25 картин в этом году, что в отношении каждой картины должно дать меньше убытков, уже есть значительное достижение. Коллегия считает, что убыточность производства картин является не столько следствием предыдущей ограниченности рынка эксплуатации картин, сколько в значительной степени результатом неплановой и нерациональной работы фабрик. Коллегия НКП предлагает принять решительные меры для удешевления производства и доведения его до безубыточности»[80].

С целью упорядочения финансового положения ВУФКУ было предложено избегать постановок дорогостоящих, картин, ликвидировать пробелы на производстве, прекратить выдавать большие авансы за сценарии[81], уменьшить количество экспедиций, снизить стоимость производства картин[82]. Современники отмечали, что в 1927 году наметилось улучшение организации и рационализации производства, сокращение непроизводительных расходов, уменьшение производственного брака пленки, который достигал 200%. В начале 1927 года, по сообщению режиссера Одесской кинофабрики П. Долины, накладные расходы уменьшились на 8%,

77. Там же. — С. 89.
78. О работе Одесской кинофабрики ВУФКУ: [Ред. ст.] // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1926. — № 2(6). — Октябрь. — С. 17.
79. Стоимость украинских фильм: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1926. — № 39(142). — 28 сентября. — С. 18; На кінофабриці: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 36(137). — 3 апреля. — С. 13.
80. Резолюція по доповіді ВУФКУ про господарчий та фінансовий план на 1926/27 р.: Витяг з протоколу засідання Колегії НКО УСРР № 28 від 18 жовтня 1927 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1927. — № 43(79). — 1–5 листопада. — Арт. 654.
81. ЦКК про роботу ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театральний тиждень. — 1927. — № 7(76). — 13 січня. — С. 7; ЦК КП(б)У и Пленум Всеукраинского К-та Союза Рабис о деятельности ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кино-фронт. — 1927. — № 2. — 1 февраля. — С. 31.
82. Новые вехи: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1927. — № 25. — 21 июня. — С. 1.

что дало экономию 41 247 рублей[83]. Судя по отчетам, были снижены накладные расходы с 37% до 26%, уплотнен штат Одесской кинофабрики с 53 человек до 38, срок производства картин снижен с 13–18 месяцев до 3–5[84].

Тем не менее в 1928 году ВУК Рабиса критиковал ВУФКУ за постоянный перерасход средств на постановку картин до 50% и предписывал ведомству составлять более реальные сметы постановок и ужесточить контроль за их исполнением[85]. На IV Пленуме ВУК Рабиса в отношении себестоимости фильмов ВУФКУ была принята специальная резолюция: «10. Стоимость картин украинского производства до сих пор еще очень велика и составляет в среднем 70–80 тыс. руб. Пленум считает, что ВУФКУ в дальнейшем не должно гоняться за "боевиками" и основная установка украинской кинематографии должна быть на заурядную продукцию, рассчитанную на широкого зрителя, а отсюда и установка, что средняя стоимость картин должна постоянно уменьшаться и к концу пятилетки не превышать 50 000 руб.»[86].

Эта резолюция была выполнена и, тем не менее, себестоимость, по мнению киночиновников, оставалась еще высокой. На Всесоюзном партийном киносовещании И. Воробьёв докладывал: «Стоимость картин показала, что наше кинопроизводство является пока что еще дорогим, хотя и идет по пути удешевления. Так, в 1925/26 хозяйственном году одна картина в среднем стоила 115 000 рублей, в 1926/27 году картина нам обходится до 73 000, в 1927/28 году по нашему плану и по фактическим данным картина нам стоит 50 000 рублей»[87].

В 1929 году средняя себестоимость фильма увеличилась и составила по промфинплану 60 000 рублей[88]. Но на деле себестоимость была выше и составляла 64 000[89], а в некоторых случаях доходила до 70 000[90], и даже до 80 000[91]. В связи с этим Пленум ВУК Рабиса, констатировав чрезмерно высокую среднюю стоимость фильма, поставил перед ВУФКУ задачу «на основе обеспечения рационализации и максимального устранения непроизводительных расходов довести к концу пятилетки среднюю стоимость картин до 50 000 рублей»[92].

Однако показатели прибыли ВУФКУ росли благодаря исключительно прокату иностранных фильмов. Украинское кинопроизводство малорентабельно, а точнее, убыточно. Эта убыточность была рекордной в 1928/29 году и составила 2 376 236 рублей, несмотря на то, что советская продукция в прокате составила более 66%. Но, к примеру, фильм «Багдадский вор» посмотрело около 2 000 000 зрителей, то есть один этот фильм собрал столько зрителей, сколько украинские картины «Одна

83. Долина П. Одеська кінофабрика // Нове мистецтво. — 1927. — № 8(49). — 22 лютого. — С. 12–13.
84. Бродский Д. На 1-й кинофабрике ВУФКУ // Рабис. — 1927. — № 21(63). — 7 июня. — С. 12; Бродский Д. На первой кинофабрике ВУФКУ // Рабис. — 1927. — № 36(78). — 20 сентября. — С. 8.
85. Про стан роботи ВУФКУ // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 7(27). — Липень. — С. 5.
86. Резолюції та постанови IV-го Пленуму Всеукраїнського комітету (23–24 жовтня 1928 року) // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 11(31). — Листопад. — С. 7.
87. Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / под ред. Б. С. Ольховского. — М.: Теакинопечать, 1929. — С. 270.
88. Воробйов І. Про українське кіно. Стан, плани і перспективи української кінематографії. — К.: ВУФКУ, 1929. — С. 22; Колин Н. Указ. соч.
89. Косячний П. Перед шерегом цифр // Кіно. — 1929. — № 19(67). — Жовтень. — С. 4.
90. Косячний П. Лице наступного // Кіно. — 1930. — № 17(89). — [Вересень]. — С. 7; Кацанов Я. О пятилетке украинской кинопромышленности // Рабис. — 1929. — № 4. — 22 января. — С. 10.
91. Батуров Д. Указ. соч. — С. 113.
92. Кацанов Я. О. Указ. соч.

ночь», «Борислав смеется», «В паутине», «Тамилла», «Цемент», «Непобедимые» вместе взятые. Итак, должны признать, что и здесь дело обстоит не очень (к сожалению, этот вопрос недостаточно проработан; точных цифр посещения нет). В среднем украинский фильм находился в прокате от 3 до 6 дней, в редком исключении — 10. А зарубежные фильмы минимум 8 дней, а в основном от 14 до 30 дней[93].

Пятилетний план предусматривал планомерное уменьшение себестоимости производства украинских картин с 60 000 в 1928/29 хозяйственном году до 55 000 в 1932/33[94]. А прибыль соответственно планировалось увеличить с 17 413 300 рублей в 1928/29 году до 37 080 000 в 1932/33[95].

В РСФСР также велась решительная борьба за снижение себестоимости картин. Приведем некоторые статистические данные. В 1926 году средняя себестоимость фильма составляла 50 000 рублей[96]. Проведенный расчет стоимости кинопроизводства показал, что, учитывая все производственные затраты, которые включали: 1) сценарий; 2) пленку и обработку; 3) декорации; 4) артистов и съемочную группу; 5) технический персонал; 6) другие основные расходы (освещение, транспорт и т. д.); 7) соцстрахование, культпросвет и т. д.; 8) все остальные накладные расходы — стоимость метра негатива составляет 16 рублей 27 копеек. Таким образом, себестоимость фильма длиной от полутора до двух тысяч метров составляет от 49 до 64 тысяч рублей[97].

По проведенным исследованиям 32 фильмов, выпущенных в РСФСР в 1926–1927 годах, выяснилось, что себестоимость их колеблется от 24 000 рублей («Шпундик») до 340 000 («Декабристы») и в среднем составляет 84 000 рублей[98].

Совкино в 1929 году принимает смету, согласно которой себестоимость одного фильма составляет 75 000 рублей. Однако Госплан РСФСР запроектировал среднюю стоимость игрового фильма в 60 000. Тем не менее себестоимость фильмов продолжает увеличиваться и за первый квартал 1930 года достигла 103 000 рублей[99].

Согласно принятому пятилетнему плану производство игрового фильма в среднем не должно превышать 6 месяцев в 1930/31 хозяйственном году, а в 1931/32 должно сократиться до 5 месяцев. Себестоимость игрового фильма в 1930/1931 году в среднем не должна превышать 75 тысяч рублей[100]. Однако отметим, что киносеть РСФСР была в три раза крупнее, чем в УССР, и поэтому процент окупаемых российских фильмов был выше украинских. Тем не менее проведенные в Москве исследования показали, что фильм, себестоимость которого превышает 120 000 рублей, в прокате по РСФСР за редким исключением окупает затраты.

93. Черняк Є. Указ. соч. — С. 93.
94. Воробйов І. Економіка кіно: Перспективи розвитку української кінематографії // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 20.
95. Воробьёв И. Перспективы развития украинской кинематографии // Кино и культура. — 1929. — № 2. — С. 77; Воробйов І. Економіка кіно: Перспективи розвитку української кінематографії // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 20.
96. Алейников М. Организация кинопроизводства // Советское кино. — 1926. — № 3. — Апрель. — С. 6.
97. Юдин Н. Сколько стоит советская фильма и почему? / Николай Юдин // Советское искусство. — 1926. — № 2. — Февраль. — С. 75.
98. Ефремов И. О прокатной политике Совкино // Кино и культура. — 1929. — № 4. — С. 5.
99. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. — М., 2012. — С. 346.
100. Кино. — 1930. — 15 марта.

Причинами дороговизны украинского кинопроизводства являлись нерациональное планирование работы, нехватка необходимого оборудования, недобросовестность некоторых киноработников, а иногда — злоупотребления и растраты.

Среди недостатков отметим, что кинофабрики были оторваны от центра и не имели достаточной самостоятельности. И по всякому малейшему поводу требовалось ехать в правление ВУФКУ (приемка сценариев, прием отснятого материала, и т. д. и т. п.). Излишний бюрократизм, по мнению производственников, затягивал время производства картин[101]. К примеру, режиссер после получения сценария работал над ним, после чего сценарий читал директор. В процессе постановки директор просматривал отснятый материал и вносил необходимые коррективы. Когда фильм был готов, его принимал художественный совет кинофабрики, и лишь после этого картина попадала в Главрепертком для окончательного решения выпуска в прокат[102].

Среди недостатков также отмечались неумелое руководство администраторов съемочных групп[103] и низкая дисциплина техперсонала[104]. Но, пожалуй, одним из самых весомых факторов являлось отсутствие сценарного материала. Так, в 1927/28 и 1929/30 годах на Одесской кинофабрике из-за нехватки сценариев более 40% режиссерских групп находились в состоянии простоя[105].

Съемочная группа фильма «Джимми Хиггинс». Одесская кинофабрика, 1928 г.

Еще один фактор дороговизны украинского кинопроизводства – бесхозяйственность. К примеру, сценарий Исаака Бабеля «Джимми Хиггинс» пролежал в редакторате ВУФКУ три года, а когда поступил на Ялтинскую кинофабрику, Бабель опротестовал постановку без его дополнительных переработок[106]. В итоге было упущено время и затрачены лишние средства. Особенно показателен этот бич на примере Александра Довженко:

«1 ноября 1927 г. Довженко сдал “Звенигору”. Поехал в Киев. Тут ему предложили постановку фильмы о восстании киевских арсенальцев. За два сценария на эту тему заплатили 3 500 р. Но сценарии оказались никуда не годными. Засел

101. Почему мы снимаем четыре месяца: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 37(138). — 11 апреля. — С. 6.
102. Кордюм А. Художня рада й кіносуспільність // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 18(119). — 25 октября. — С. 16.
103. Нечес П. Адміністратори в кіно // Кіно. — 1929. — № 13(60). — Липень. — С. 1.
104. За якість і зменшення собівартості: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 5(53). — Березень. — С. 1.
105. Б'ємо на сполох: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 20(68). — Жовтень. — С. 1.
106. Шершеневич В. Фабрика ВУФКУ // Советский экран. — 1927. — № 34.

за них Довженко. Потратил на это полтора месяца. Поехал в Харьков в репертком. Потом опять в Киев. Потом в Одессу. А тут уже и зима кончается. Пришлось спешно выезжать в Киев и без какого-либо плана снимать зимнюю натуру. А из Киева опять в Одессу — смету разрабатывать. А затем снова в Киев. В чем же дело? А все дело в том, что режиссеру приходится писать сценарий, вместо того чтобы только его ставить. Приходится ехать в Одессу и сколачивать группу, и разрабатывать план постановки, чтобы в Киеве не набегали командировочные. Разве это не бесхозяйственность, когда режгруппы работают 16–18 часов в сутки и снимают в четыре раза меньше того, что могли бы сделать. А что главное в павильонах? Свет — электрические солнца. И это солнце на Одесской кинофабрике совсем не берегут. Из одного павильона в другой приходится тащить вручную аппаратуру весом в 15–20 пудов. Нет колосников, и когда нужно поднять прожектора наверх, их обычно поднимают на руках. Срываются прожектора, падают, портятся. Из-за этого бывают и несчастные случаи с осветителями. Председатель производственной комиссии тов. Иванов говорит: мы работаем кустарно. Никакой механизации, в механических мастерских нет токарного станка, фрезерного, ножниц. А когда мы подняли вопрос о том, чтобы устроили подъемку для аппаратуры, нам сказали: извините, нет лишних денег. А то, что 80% рабочего времени, как заявляют оператор Демуцкий и режиссер Довженко, уходят на перестановку аппаратуры, это ли не пущенные по ветру десятки тысяч рублей?»[107].

Одним из выходов ускорения процесса постановки картин правление ВУФКУ видело в переходе сотрудников кинофабрик на сдельный режим работы. По сообщению заведующего производственным отделом ВУФКУ Я. Мазо, в сентябре 1927 года на Одесской кинофабрике были перезаключены договоры с художественным персоналом и работниками подсобных цехов. Режиссерам и операторам оплата планировалась производиться за каждую картину в отдельности, а сотрудникам подсобных цехов — по справочнику тарифно-нормировочного бюро[108]. За лучшее качество картин для режиссуры вводились премии[109].

В СССР в 1926–1927 годах началась борьба с хищениями в кинематографе, которые сильно удорожали себестоимость кинопостановок. Пресса тех лет пестрела фельетонами о хищениях, в «Правде» появился фельетон Сосновского «Чубаров кинопереулок», в «Комсомольской правде» — фельетон Зорича «За кулисами кино» и т. д. Многочисленные хозяйственные преступления обходились студиям очень дорого. Особенно много подобных преступлений совершалось в РСФСР. Слушание в Москве ряда «громких кинематографических дел» раскрыло общественности чудовищный размах хищений в киноорганизациях.

В 1925 году Госкино приобрело 1 200 сценариев. Из этого числа принято было советом 284, из которых лишь 64 пошло в работу. Но из них поставленными оказались всего 28 картин, из которых пригодными к демонстрации признали всего 6. Пролеткино из 24 принятых сценариев, которые обошлись в 10 000 рублей, поставило только 2. Режиссер О. Рахманинова в течение трех лет перераба-

107. Шмулевич А. Бесхозяйственность на Одесской кинофабрике ВУФКУ // Рабис. — 1928. — № 22. — 29 мая. — С. 19.
108. Киностроительство Украины: (Беседа с зав. производственным отделом центрального правления Вуфку т. Мазо) // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13(114). — 1 сентября. — С. 11.
109. На кинопроизводстве: [Ред. ст.] // Рабис. — 1927. — № 47(89). — 6 декабря. — С. 13.

Строительство декораций к фильму «Звенигора». Одесская кинофабрика, 1928 г.

тывала для Пролеткино свой сценарий «За что?», получив за это 14 000 рублей. Плюс к этому 15 000 рублей было израсходовано на предварительную подготовку, на костюмы, декорации. А картина так и не вышла. «Сценарный грабеж» заключался в том, что сценарии покупались у «своих», зачастую непрофессиональных литераторов.

Также отмечался и колоссальный производственный перерасход отпущенных средств в киноорганизациях Госкино, Пролеткино и Культкино. К примеру, запланированные расходы в 48 000 рублей на постановку фильма «Азбек Заур» в итоге возросли до 150 000, «Тяжелые годы» — с 26 000 до 65 000, «Под властью Адата» — с 41 000 до 80 000, «Кафе Фанкони» — с 90 000 до 160 000. Картина «Мабул», не вышедшая на экран, обошлась в 200 000 рублей, а отснятый материал экспедиции в Сибирь для фильма «Ленский расстрел», стоивший 6 000 рублей, оказался бракованным, а сам фильм в итоге не был поставлен. Впустую были потрачены и 30 000 рублей на забракованную вторую серию картины «Багдадский вор». До 600% отснятого материала кинофабрик РСФСР оказалось бракованным, а накладные расходы Пролеткино достигли 53%. Съемочный персонал получал завышенные оклады по нескольку месяцев и был практически не загружен работой (один съемочный день актрисы Н. Ли, например, обходился в 875 рублей)[110].

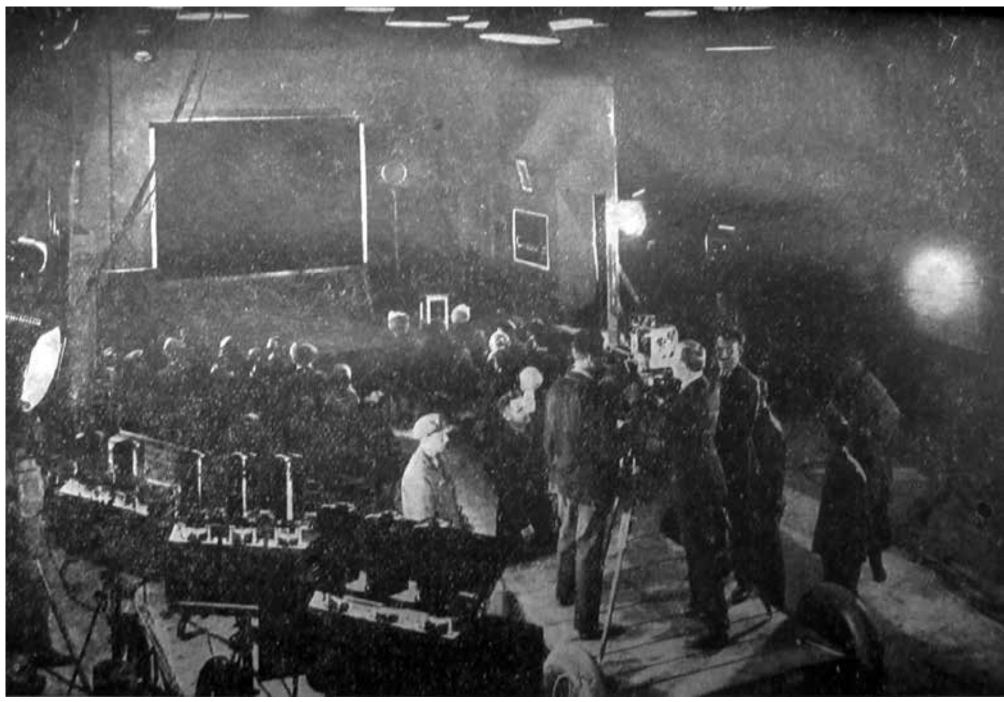
В Украине подобные преступления также имели место и пресекались. Так, РКИ УССР обнаружила крупные злоупотребления на Одесской кинофабрике. Из 502 000 рублей, израсходованных за первое полугодие 1926 года, 133 000 (свыше 25%) приходились на накладные расходы. Дело о злоупотреблениях и бесхозяйственности на фабрике было передано в прокуратуру[111]. Председатель правления ВУФКУ А. Шуб в отношении злоупотреблений, хищений и унижений режиссерами и администраторами актрис «гнусными предложениями»[112] отмечал: «Процесс московских киноработников, который привлек к себе внимание всей советской общественности, осветил ужасные и возмутительные факты и материалы, которые характеризуют преступную вакханалию на кинопроизводстве, должен стать предметом особого внимания для нас, работников кинематографии. <…> А над всем этим духом грабежа и растраты государственных денег царит еще в дополнение насилие над женщиной, насилие над правом человека, обычаи турецкого гарема»[113].

Становление материально-технической базы украинской кинематографии происходило без особой помощи со стороны государства и ВУФКУ в этом вопросе могло рассчитывать исключительно на собственные ресурсы. Амбициозные планы по организации в Украине крупнейшей в СССР кинопроизводственной базы частично были реализованы. В период с 1922 по 1930 годы практически полностью

110. Крик немого: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 25. — 11–18 травня. — С. 5; За кулисами «Пролеткино»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1926. — № 9. — 15 мая. — С. 12; Зорин А. За кулисами кино // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 19(71). — 22–28 березня. — С. 4; Стэк. Кинштанники // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 22(73). — 22–28 березня. — С. 5; За это будут судить руководителей Госкино?: [Ред. ст.] // Томский зритель. — 1927. — № 13(25). — 29 марта. — С. 8.
111. Злоупотребления на Одесской фабрике ВУФКУ: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1926. — № 31(134). — 3 августа. — С. 16.
112. В прессе сообщалось о режиссерах В. Гардине, В. Ивановском, Г. Рошале и др., которые делали начинающим актрисам подобные предложения. См.: К. В чем дело? // Томский зритель. — 1927. — № 13(25). — 29 марта. — С. 9.
113. Шуб О. За вилікування, за оздоровлення кіно // Кіно. — 1927. — № 7(19). — Квітень. — С. 1.

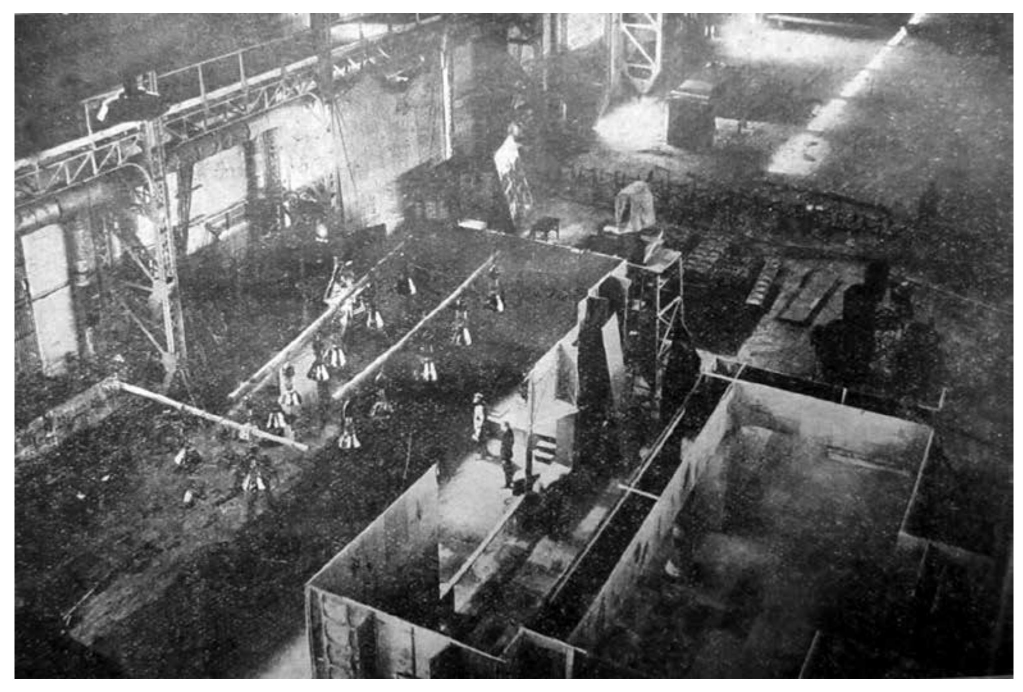
Рабочий момент съемок фильма «Перекоп». Украинфильм, 1930 г.

Подготовка к съемке в павильоне



разрушенные одесские и ялтинские павильоны удалось оборудовать по последнему слову техники.

В дальнейшем руководство ВУФКУ сосредоточило значительные усилия на строительстве Киевской кинофабрики, которая, по отзывам многих современников, в том числе и иностранцев, должна была стать крупнейшей в СССР как по размерам, так и по количеству новейшего кинооборудования. Но мода на гигантоманию не оправдалась. Со временем выявились просчеты в проектировании Киевской кинофабрики. Буквально через пару лет после ввода ее в эксплуатацию кинопромышленность РСФСР и УССР перешла на производство звуковых фильмов. И тогда стала очевидна полнейшая неприспособленность Киевской кинофабрики к процессам производства звуковых фильмов.



Съемка в павильоне

5.2 Организационно-хозяйственные процессы кинопроизводства

С первых месяцев начала работы ВУФКУ, кроме «собирания» всего киноимущества Украины, пытается наладить собственное кинопроизводство. Технических возможностей для организации кинопроцесса практически не было — полуразрушенные бывшие павильоны Д. Харитонова и К. Борисова в Одессе и «Светотень» в Киеве. В феврале 1922 года ялтинские павильоны, ранее принадлежавшие И. Ермольеву и А. Ханжонкову, были переданы Крымнаркомпросом в концессию частными предпринимателям Бильяни и Корну[114].

Ялтинская кинопроизводственная база имела ряд преимуществ — красочные виды, прекрасные парки могли использоваться как природные декорации, а мягкий теплый климат позволял производить киносъемку в течение всего года. ВУФКУ удалось договориться с Наркомпросом Крыма о пятилетней аренде двух павильонов, заплатив частным арендаторам крупную неустойку. Ввиду того, что в годы гражданской войны он значительно пострадал, крымское правительство согласилось сдавать павильоны не за арендную плату, а за капиталовложения в производство.

114. Коммунист. — 1922. — 8 февраля; В Фото-Кино-Комитете: [Ред. ст.] // Художественная мысль. — 1922. — № 5. — 18–25 марта. — С. 21. Итальянский подданный В. Р. Бильяни в 1926 году арендовал у Харьковского областного отдела ВУФКУ несколько кинотеатров. Однако оказался злостным неплательщиком. В дальнейшем он возглавил ЦК Помдет и под маркой этой организации пытался взять в аренду очередной кинотеатр. См.: ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 3. — Арк. 55–56.

Объединенные павильоны получили название «2-я Госкинофабрика ВУФКУ»[115]. 12 мая 1922 года Крымнаркомпросом был заключен договор с ВУФКУ на аренду киноуправлением сроком по 31 декабря 1925 года двух киноателье в Ялте с предоставлением ВУФКУ монопольного права проката фильмов в Крыму. По тому же договору Крымнаркомпросом передавалось ВУФКУ в собственность киноимущество на сумму 25 318 руб. 14 коп. Арендная плата за пользование ателье была установлена в размере 10% с валовой прибыли с производства, а оплата за монополию проката — в размере 15% с валовой прибыли от проката[116].

Открытие Ялтинской кинофабрики состоялось 13 сентября 1922 года[117]. К работе на фабрике сразу же приступили приглашенные из Москвы киноработники — режиссер Владимир Гардин, художник Владимир Егоров, актеры Зоя Баранцевич и Олег Фрелих.

Само же ВУФКУ получало неоднократно предложения о сдаче одесских павильонов в аренду частным лицам. Но, несмотря на выгодность ряда предложений, они были отклонены окружным отделением. Производственные процессы в одесских павильонах начались в середине 1922 года. Но оснащение павильонов не могло удовлетворить запросы кинопроизводства. В 1923 году начинаются работы по оснащению одесских павильонов с целью сделать из них лучшую кинофабрику в СССР.

Под руководством администратора Одесской кинофабрики Я. А. Корна и директора крайотдела ВУФКУ М. Я. Капчинского начались ремонтно-строительные работы по переоборудованию одесских павильонов в киногородок. Архитектурно-художественными работами руководил художник-архитектор В. В. Егоров. На фабричной территории первым делом была проложена мостовая от улицы до фабрики, владение огораживается забором со специальными архитектурными воротами, по рисункам художников Суворова и Цукера производится посадка деревьев, устраивается

М. Капчинский (сидит в центре) с сотрудниками Одесской кинофабрики

115. Кино: [Ред. ст.] // Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. — 1922. — № 1. — 9 сентября. — С. 15.
116. Дело по иску Народного Комиссариата по Просвещению Крымской ССР к Всеукраинскому Фото-Кино-управлению о 26 887 руб. 91 коп. по договору о расторжении последнего: Постановление Высшей арбитражной комиссии при СТО № 453 от 15 мая 1924 года // Решения Высшей арбитражной комиссии при СТО. — М., 1925. — Вып. 5. — С. 9.
117. Украинская кинопромышленность в Ялте: [Ред. ст.] // Фото-кино. — 1922. — № 1. — Октябрь. — С. 22.

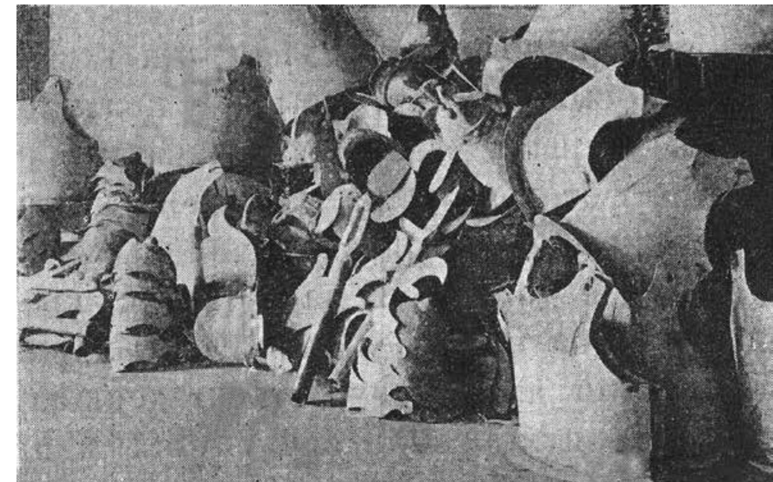
Сотрудники Одесской кинофабрики. 1923 г.

П. Чардынин (четвертый слева во втором ряду) с сотрудниками Одесской кинофабрики

фонтан[118]. Также была построена отдельная электростанция, помещение для лаборатории, дом для проживания рабочих и служащих. По соседству отремонтировали три дачи для приезжающих из Крыма московских артистов. Одновременно в павильонах устанавливается купленный за границей парк прожекторов[119].

118. Первый киногородок в России: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 1(5). — Январь. — С. 36–38; Всеукраинское Фото-Кино-Управление: (Беседа с отв. раб. ВУФКУ Я. А. Корном) // Кино. — 1923. — № 2(6). — Февраль-март. — С. 33; Силуэты. — 1923. — № 12. — С. 13; Экран. — 1923. — № 1. — С. 18–19; Б. Ф. За работой // Силуэты. — 1922/23. — № 6/7. — Март. — С. 11.
119. Свой. Советское кино возрождается // Силуэты. — 1923. — № 13. — С. 13.

А. Довженко с сотрудниками Одесской кинофабрики. Второй слева – М. Йогансен



Бутафория к фильму «Тарас Бульба»

К концу 1923 года в Одессе работало два павильона (один, по сообщению прессы, лучший в СССР), две лаборатории (Пролетарский бульвар), декорационная мастерская, склад мебели, столовая и библиотека, котельная, фотопавильон (ул. Лассаля, 21) для изготовления художественных снимков[120]. Для стабильной работы в распоряжение кинофабрики поступило 55 000 метров кинопленки[121]. Кроме того, Главполитпросвет отдал распоряжение о беспрепятственном предоставлении кинофабрикам ВУФКУ костюмов и мебели со складов театров и музеев для съемок в Киеве и Одессе исторических фильмов «Тарас Бульба» и «Остап Бандура»[122].

Ялтинская кинофабрика была для ВУФКУ вспомогательной, и большая часть средств отпускалась на закупку оборудования и реконструкцию киногородка —

120. Силуэты. — 1923. — № 11. — С. 21; Кинопроизводство в Одессе: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 1(15). — [Октябрь, 1923]. — С. 12; Кинопремьеры о кино: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 5(19). — Ноябрь 1923. — С. 12; Киносезон в Одессе: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № (5)19. — Ноябрь 1923. — С. 12; Производство Вуфку: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 6(20). — [Декабрь, 1923]. — С. 12.

121. Кинопроизводство ВУФКУ: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 15. — Осень 1923. — С. 11.

122. Все для советского кино: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 17. — Осень 1923. — С. 11.

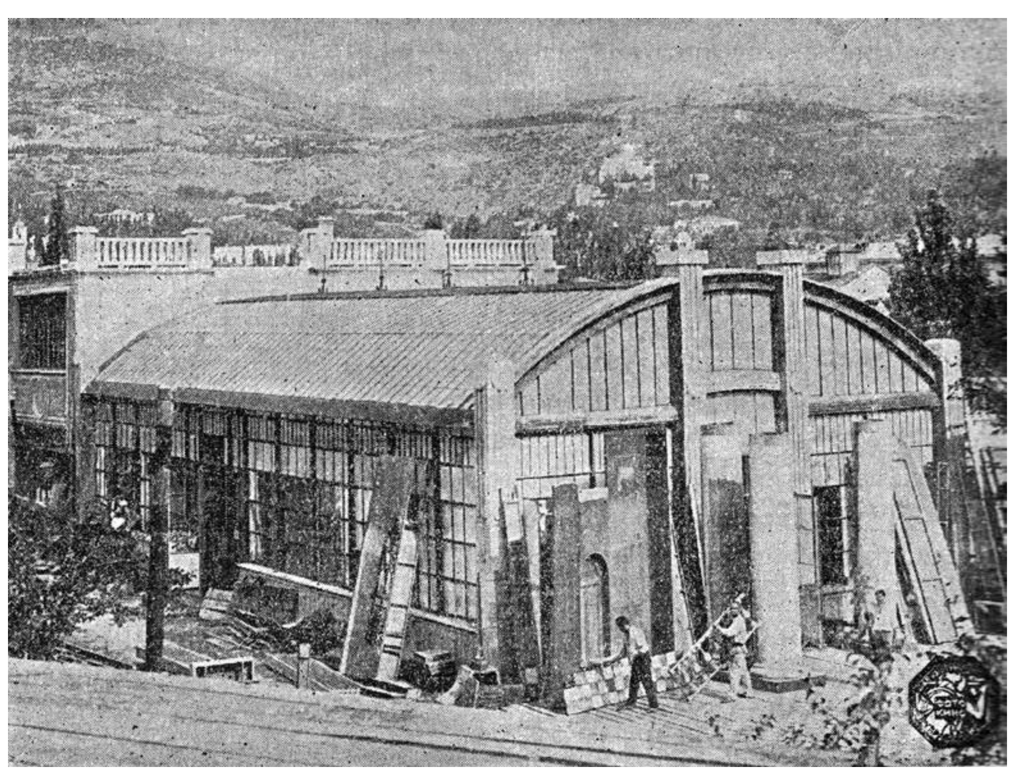
Одесской кинофабрики. По воспоминанию П. Нечеса, за шесть месяцев работы на постановку восьми картин было отпущено всего 32 000 рублей. Три месяца не выплачивалась зарплата, и не было денег заплатить извозчику, который требовался для съемок картин[123]. Нехватка средств не дала возможности ВУФКУ в полной мере использовать ялтинские ателье, и это обстоятельство вынудило Наркомпрос Крымской АССР расторгнуть договор и передать в конце 1923 года ателье частному русскому обществу Левфильм[124].

Левфильм строил планы с размахом развернуть кинопроизводство в Крыму. В прессе сообщалось о начале 1 июля съемок грандиозного боевика по сценарию Ольги Блажевич из эпохи освобождения Крыма от врангелевцев — «Борьба за Перекоп» («Даешь Крым») с привлечением тысяч статистов. Военная часть постановки была разработана бывшим генералом Слащевым и командиром Красной армии Саблиным. Предполагались большие маневры войск у Перекопа, дабы иметь точное представление об историческом бое. Режиссером был приглашен Виктор Турин, недавно вернувшийся из Америки, из Германии приехали оператор Шунеман и художник-архитектор Шарфенберг. 10 июля режиссеры Доронин и Бойтлер приступили к съемкам трюковых картин «Два мира» и «Маяк в Туапсе» по сценарию Бойтлера. 22 июля режиссер Александр Иванов-Гай начал съемку культурфильма «Всесоюзная здравница». Также в производственных планах были сценарии «За стеной» по рассказу Данилевского в постановке О. Фрелиха, «Праздник святого Йоргена» и ряд этнографических культурфильмов[125]. Однако, несмотря на многочисленные сообщения в прессе, съемки так и не начались[126].

Дело, затеянное Левфильмом, лопнуло, и 9 октября 1924 года ВУФКУ подписало трехлетний договор с Крымнаркомпросом об аренде ялтинского павильона (бывшего Ермольевского). Согласно плану ВУФКУ обязывалось инвестировать 75 000 рублей в течение трех лет и выпускать 10 000 метров негатива в год, из которых 2 000 метров будут производиться по заказу Крымнаркомпроса (из крымской жизни)[127]. Производственный план Ялтинской кинофабрики включал 12 программ, на две съемочные группы. Программа кинофабрики в Ялте была основана на бытовых сценариях о Крыме и гражданской войне. Первая программа — «романтика Октября», вторая — «романтика гражданской войны в Крыму»[128].

Полученные таким образом фильмы Крымнаркомпрос предполагал бесплатно демонстрировать в деревнях и в своих клубах. Бывший павильон Ханжонкова Крымнаркомпрос предполагал сдавать в аренду на тех же условиях. Движимое и недвижимое имущество оценивалось в 100 000 рублей (бывший Ермольевский павильон) и 30 000 — Ханжонковский[129]. Директором Ялтинской кинофабрики был

123. Нечес П. Десять років радянського кіновиробництва // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 19. — С. 12.
124. Маршан Р., Вейнштейн П. Пять лет советской кинематографии: 1919–1924. Историко-политический и экономический обзор. — Л.–М.: Издание журнала «Кино-неделя», 1925. — С. 179.
125. Левфильм: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 16. — 20 мая. — С. 2; Кинофабрика в Крыму: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1924. — № 29. — 29 июля. — С. 13; Трауберг И. Письмо из Крыма и Ялта // Кино-неделя. — 1924. — № 26. — 29 июля. — С. 7.
126. Трауберг И. Крымские впечатления // Кино-неделя. — 1924. — № 34. — 23 сентября. — С. 13.
127. О. Д. К. Производство ВУФКУ // Советское кино. — 1925. — № 6. — Ноябрь–декабрь. — С. 20.
128. Крым: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1924. — № 40/41. — 11 ноября. — С. 31.
129. Крым. Беседа с Уполномоченным Наркомпроса Крым. ССР тов. В.П. Бугайским // Кино-неделя. — 1925. — № 2(49). — 9 января. — С. 12.



Ялтинский павильон. 1923 г.

Ялтинский павильон. Подготовка к съемке. 1923 г.

назначен Орелович[130]. Художественный коллектив был небольшой — В. Турин (режиссер), Р. Шарфенберг (художник-архитектор) и Линден (осветитель)[131].

На Ялтинской кинофабрике, находившейся в плачевном состоянии, постепенно были устранены все недостатки: оборудована кинолаборатория, обустроены обойно-драпировочная мастерская, гримерная и малярная. Произведен внутренний ремонт лаборатории, установлен дополнительный сушильный барабан и всевозможная киноаппаратура. Дополнительно было еще закуплено оборудова-

130. Ялта: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1925. — № 3(50). — 13 января. — С. 12.
131. Гегузин Ю. Письмо из Крыма // Вестник работников искусств. — 1925. — № 3(25). — С. 24.

ние в Германии[132]. Судя по сохранившейся документации, на реконструкцию ялтинских павильонов ВУФКУ ежегодно тратило 25 000 рублей [133].

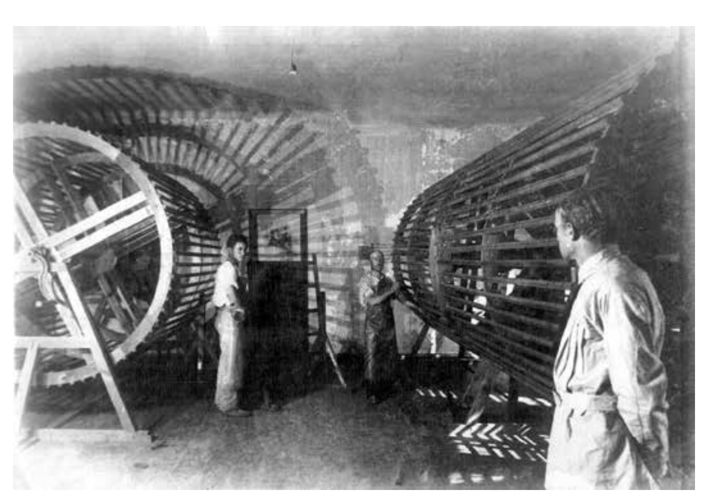
Но в итоге ВУФКУ не выполнило своих договорных обязательств. И в 1925 году Высшая арбитражная комиссия при СТО РСФСР вынесла решение признать договор Крымнаркомпроса с ВУФКУ расторгнутым и обязать украинское киноуправление: «1) вернуть все арендованное по договору имущество; 2) обязать ВУФКУ уплатить в пользу НКПроса: а) причитающуюся с ответчика сумму задолженности служащим — 1 345 руб., б) разницу между суммой, внесенной ВУФКУ и причитающейся по прокатным операциям, — 1 569 руб. 77 коп. и в) стоимость отчужденного в собственность ВУФКУ имущества 23 973 руб. 14 коп., а всего 26 887 руб. 91 коп. зол.»[134].

Проверка комиссией состояния дел арендованных ВУФКУ ялтинских павильонов показала, что арендованное имущество используется не в соответствии с договорными условиями и его назначением, и это послужило основанием к досрочному расторжению договора: «По делу устанавливается, что ателье б. Ханжонкова находится в бесхозяйственном состоянии, павильон для съемок требует серьезного ремонта, подвал под лаборатории затоплен водой, обнаружен обвал подпорной стены, а с момента заключения договора никакого производства в ателье не было. На фабрике б. Ермольева отношение к имуществу такое же бесхозяйственное. Несмотря на приближение летнего сезона, не замечено никаких признаков подготовки к съемочным работам. По общему заключению комиссии производительность фабрик чрезвычайно низкая, отношение к имуществу абсолютно бесхозяйственное (неправильное хранение и незастрахование инвентаря, задолженность Госстраху по страховке зданий и т. д.). Исходя из цели договора и учитывая культурно-просветительное значение кинематографической промышленности, следует признать, что такое состояние дела является недопустимым и нарушающим сущность соглашения сторон, особенно ввиду предоставленного ВУФКУ по договору монопольного права проката кинокартин»[135].

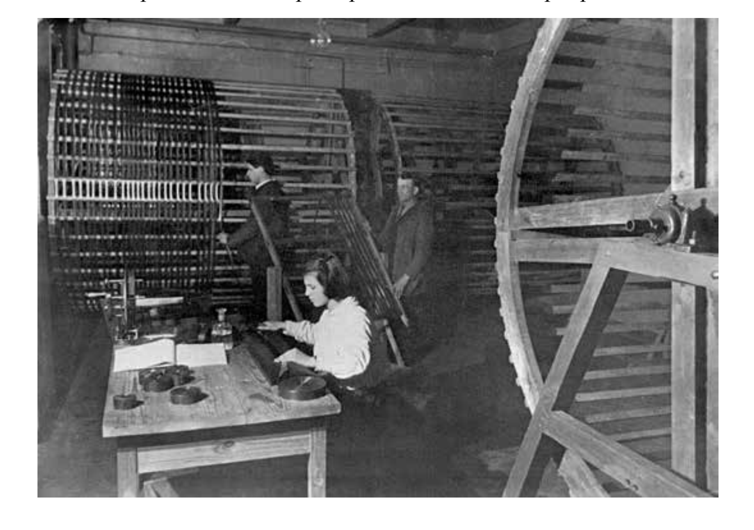
132. Ялтинская ф-ка ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 2(14). — Февраль. — С. 26.
133. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 2027. — Арк. 133.
134. Дело по иску Народного Комиссариата по Просвещению Крымской ССР к Всеукраинскому Фото-Кино управлению о 26 887 руб. 91 коп. по договору о расторжении последнего: Постановление Высшей арбитражной комиссии при СТО № 453 от 15 мая 1924 года // Решения Высшей арбитражной комиссии при СТО. — М., 1925. — Вып. 5. — С. 10.
135. Досрочное расторжение договора найма // Гражданский кодекс с постатейно систематизированными материалами / Сост.: А. Ганин, С. Зайцев, В. Изволенский и др. — Издание 3-е, переработанное и дополненное до 1 января 1928 г. — Москва: Юридическое издательство НКЮ РСФСР, 1928. — С. 595.

С осени 1924 года работа на Одесской кинофабрике шла по двум направлениям. Прежде всего необходимо было кустарную работу перевести на рельсы настоящего производства. В этом отношении большое значение имели оборудованные при кинофабрике подсобные мастерские и достаточное количество осветительной аппаратуры (по наличию осветительных приборов и по механизации подсобных предприятий Одесская кинофабрика занимала одно из первых мест среди фабрик СССР)[136]. По сообщениям прессы, на Одесской кинофабрике было в достатке кредитование, топливо, одежда, мануфактура, все рабочие полностью снабжены спецодеждой, а некоторые подсобные производства получали и спецпитание[137].

К 1925 году была построена просторная светлая столярная мастерская, а также здания для хранения декораций и пиротехнических изделий, несколько подсобных цехов: малярный, скульптурно-бутафорский, электротехнический, аппаратурно-механический, обойный и портняжный, вторая кинолаборатория. Имелась собственная типография и перевязочный пункт[138], построен дополнительный железно-каркасный павильон, столярно-сборочная и механическая мастерские, центральная котельная и передвижная электростанция, что было отмечено комиссией по изучению технического оборудования, которая работа-



Проявочная лаборатория Одесской кинофабрики



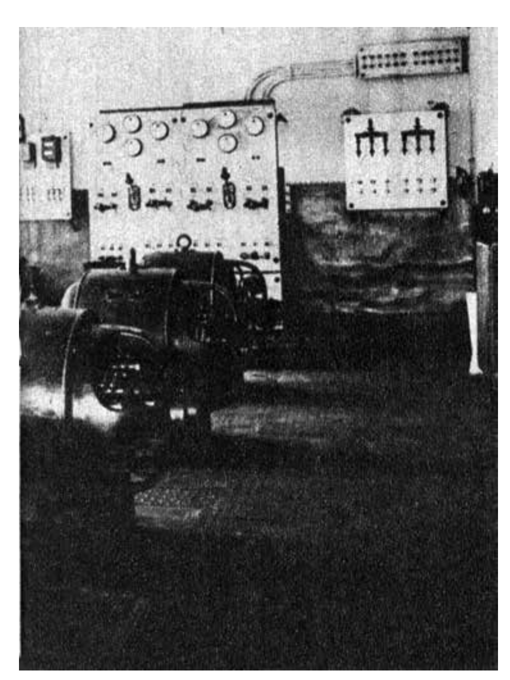
136. Гарбер И. На производстве // Театральная неделя. — 1925. — № 13/14. — 7 июля. — С. 20.
137. Мальский А. На Одесской кинофабрике // Театральная неделя. — 1925. — № 6. — 12 марта. — С. 5.
138. На кинофабрике ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 1. — 28 января. — С. 12; ВУФКУ: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1925. — № 33. — 10 ноября. — С. 20; 1-я Госкинофабрика ВУФКУ: [Ред. ст.] // Искусство трудящимся. — 1925. — № 52. — 24 ноября. — С. 11; 1-я фабрика ВУФКУ: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1925. — № 47(98). — 24 ноября. — С. 15; Вісті ВУЦВК. — 1925. — 5 грудня.

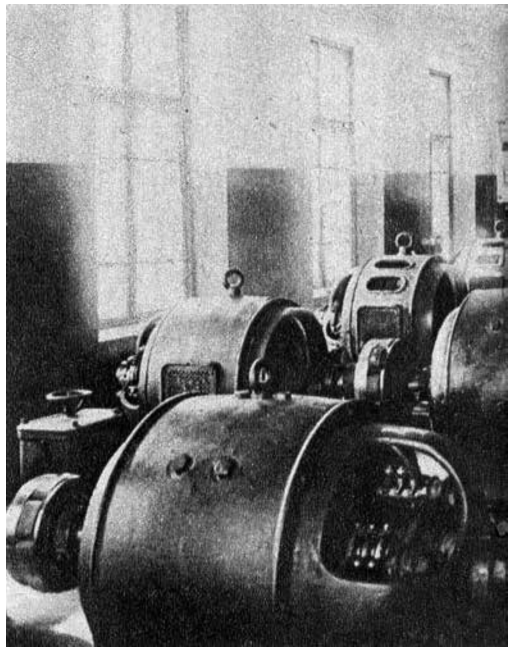
ла на кинофабрике в 1925 году[139]. Осенью дополнительно были установлены импортные прожекторы[140].

В 1926 году Одесская кинофабрика была оснащена по последнему слову техники. На территории фабрики помещались два павильона (один — железобетонный двухэтажный и один разборный железный), съемочные площадки и целый ряд подсобных мастерских. При главном павильоне работала оборудованная лаборатория с промывочным, сушильным, копировальным, монтажным и другими отделениями. Вторая лаборатория была предназначена исключительно для текущих работ (проявки негативов, печатания рабочих позитивов, монтажа и т. п.).

Были установлены полученные из Ленинграда очистители воздуха, высокоскоростной французский кинокопировальный аппарат «Андре-Дебри». Из Германии были получены пять вагонов осветительной аппаратуры фабрик «Юпитер» и «Вайнер», мощностью свыше 500 000 свечей, большие запасы химикалий, красок и т. п. Также из Франции были получены киносъемочные камеры новейшей конструкции «Дебри-Парво» и копировальные аппараты[141].

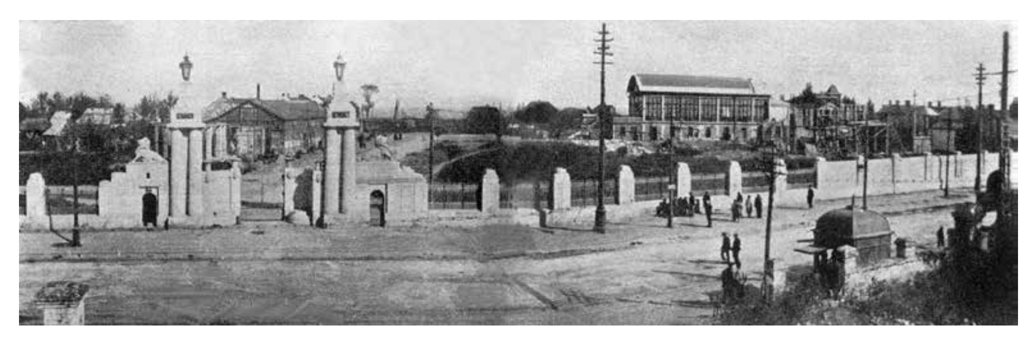
Новейшей киноаппаратуры на фабриках ВУФКУ было достаточное количество. Две трети нового оборудования получала Одесская кинофабрика, одну треть — Ялтинская. На обеих фабриках имелось 16 кинокамер фирмы «Дебри» новейшей конструкции, с полным комплектом объективов (8–12 штук к каждой камере), 6 кинокамер «Дебри» и «Эклер» устаревшей конструкции с комплектами объективов, одна кинокамера «Дебри» для замедленной съемки — всего 23 кинокамеры.

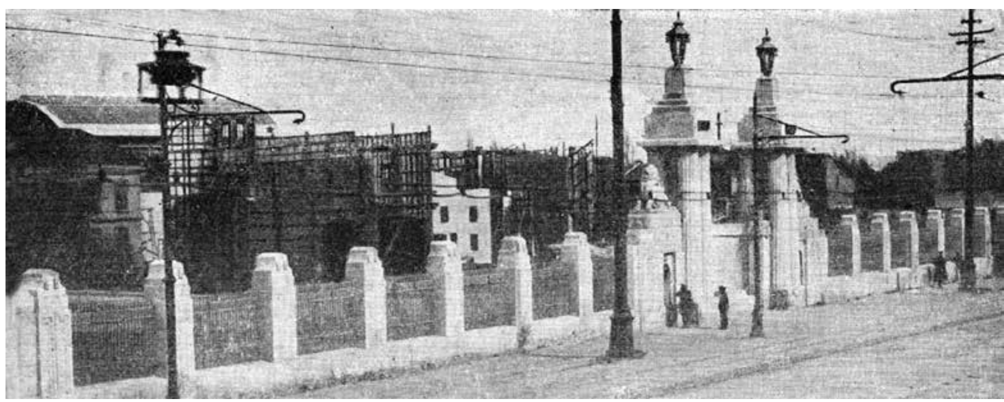




Умформерная станция Одесской кинофабрики

139. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 2027. — Арк. 42.
140. На Одесской кинофабрике: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 15. — 3 сентября. — С. 11.
141. Ш. Фабрика ВУФКУ в Одессе // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 6/7(18/19). — Июнь. — С. 40.





Общий вид Одесской кинофабрики

Парк лабораторной аппаратуры составляли автоматизированные копировальный аппарат «Дерби» новейшей конструкции и «Мотин», с пропускной способностью до 800 метров в час. Кроме того, один копировальный аппарат «Бельговен» и два аппарата «Уильямсона». Эта аппаратура позволяла в течение рабочего дня обрабатывать до 30 000 метров кинопленки. Также имелись в наличии три чистящие машины, две машины для печатания надписей, семь режиссерских монтажных аппаратов.

Осветительная аппаратура была представлена фирмами «Вайнерт», «Эфа», «Юпитер» в количестве 280 единиц общей мощностью 12 154 ампер. Обе кинофабрики были оснащены собственными электростанциями.

На фабрике работали мастерские: столярная, электромеханическая, портняжная, бутафорская, малярно-декоративная, драпировочная, пиротехническая. Также имелся гараж (5 капитально отремонтированных машин) и конюшня. Построены специальные склады для декораций, мебели и реквизита. Оборудованы хранилища под костюмы и материалы, котельное помещение для парового отопления всех павильонов, мастерских и складов. Установлены воздушные и подземные электромагистрали, внутренняя телефонная и звонковая сеть[142].

Московские кинематографисты, побывавшие на Одесской кинофабрике, с восторгом отзывались о ее оснащении. В частности, сценарист и критик Хрисанф Херсонский после экскурсии по кинофабрике отмечал:

«Фабрика раскинулась на высоком берегу. От французского бульвара до обрыва над морем легко уместились, подле трех больших павильонов, в одно время: улицы Гамбурга, хаты украинской деревушки, улица куреней и церковь Запорожской Сечи, строения Рима, берег Тибра, в стороне большие макеты Байзенгерца для пожара Рима и взрыва шахт Донбасса, а ближе к морю огромный Колизей для 3 000 римлян — зрителей боя гладиаторов.

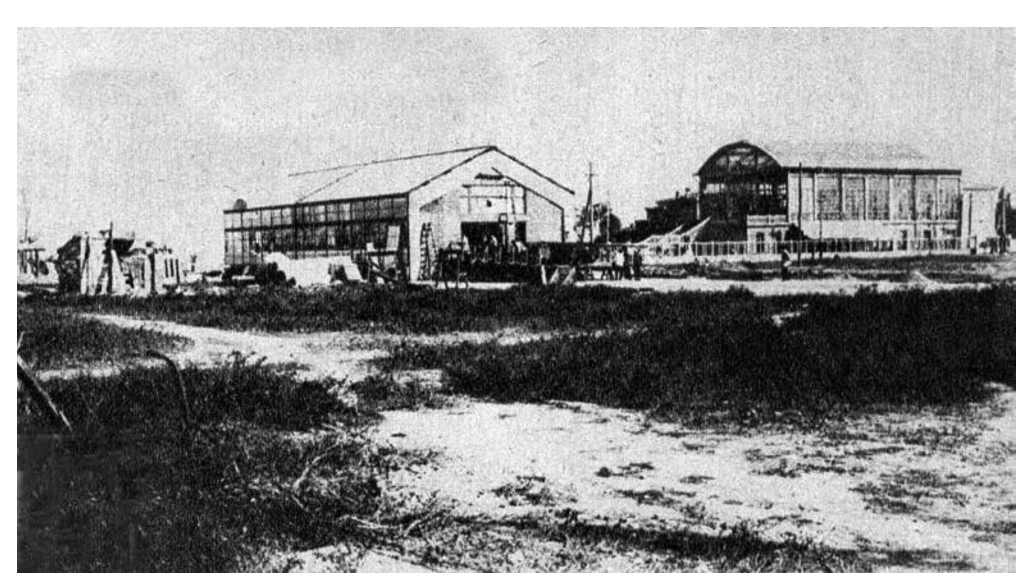
“Территория фабрики” (так говорит пропуск) — это самостоятельное маленькое государство: оно шире всего, что мы имели на Житной у Брянского вокзала + у Межрабпома-Руси. Ниже к морю спускаются широкие террасы пустынного берега. Береговые холмы, обрывы, бухты, пляжи и равнина моря еще не использованы ВУФКУ. Оборудована фабрика богато. Искусственное солнце нагнетается умформерной станцией в 280 световых единиц всевозможного устройства. Еще не с полной нагрузкой работают подсобные мастерские, лаборатории и цеха. Две кинолаборатории пропускают до 120 000 метров пленки в одну смену. Во второй и третьей смене постоянной надобности пока нет. Своя фотолаборатория (немного пока тесноватая). Мастерские и склады: костюмерные, бутафорские, столярные. Главный павильон — на 405 кв. м, второй — на 385, третий оборудован из большого каменного сарая.

На фабрике могут одновременно работать, не мешая друг другу, 7–8 съемочных режиссерских групп. А во время разъездов в экспедиции остающиеся на фабрике 2–3 режиссера получают сразу и одновременно отстроенные декорации почти для всей картины»[143].

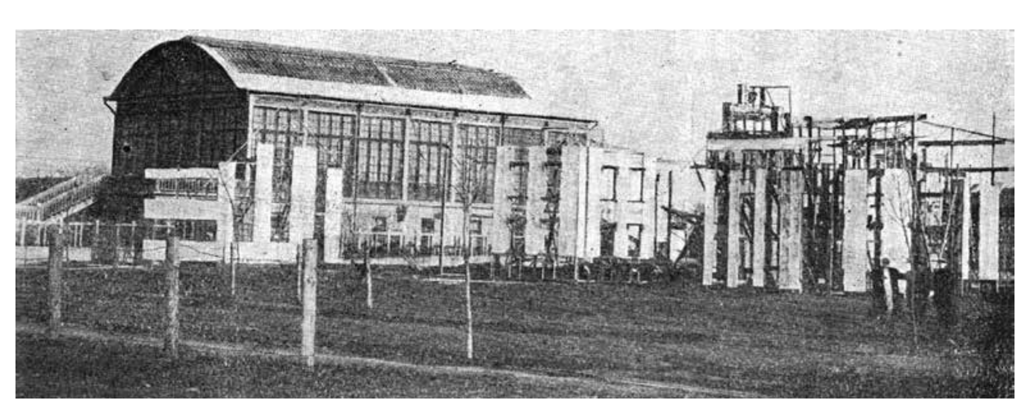
Благожелательно об оснащении Одесской кинофабрики отзывались и другие российские рецензенты: «Производство первой Одесской кинофабрики расширяется. Количество режиссерских групп в настоящее время доведено до 9. Прибыла из-за границы в большом количестве осветительная аппаратура, съемочные и копировальные аппараты новейшей конструкции. Хорошее впечатление производят оборудованные при фабрике вспомогательные цеха (2 кинолаборатории, фотола-

142. Одесская ф-ка ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 1(13). — Январь. — С. 18; Крук А. Одесская фабрика ВУФКУ // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 3(15). — Март. — С. 19; Мог[илев]ский Л. В центре украинского кинопроизводства // Театральная неделя. — 1926. — № 10. — 3 июня. — С. 12; В центре украинского кинопроизводства: (На 1-й одесской Госкинофабрике ВУФКУ): [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1926. — № 24(127). — 15 июня. — С. 14; Нечес П. Наша техніка // Кіно. — 1926. — № 10. — Серпень. — С. 9.

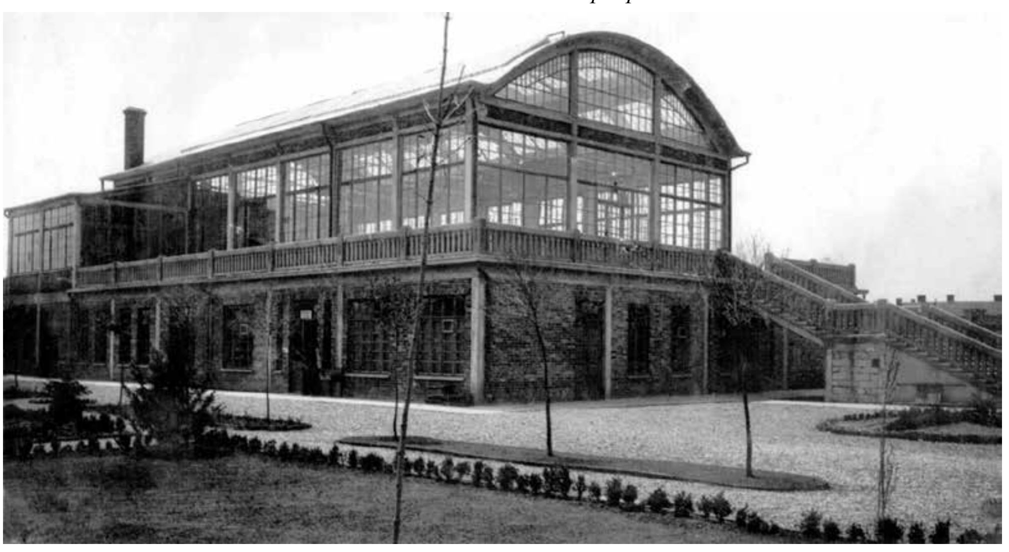
143. Херсонский Х. Одесская фабрика ВУФКУ / Хрисанф Херсонский // Кино-фронт. — 1926. — № 4/5(7/8). — 34–35.



Главный и новый павильоны Одесской кинофабрики



Главный павильон Одесской кинофабрики. 1926 г.



боратория, бутафорский, малярный, драпировочный, столярный, реквизиторский, слесарно-механический, а также типография)»[144].

С 1924 по 1927 год украинская киноотрасль прошла путь интенсивного развития. В 1924 году — устаревшие кинокамеры «Пате» и «Эклер»; в 1927 году — 20 кинокамер «Дебри» новейшей конструкции. В 1924 году — 5 юпитеров двухдуговых; в 1927 году — 180 прожекторов и других осветительных единиц. Месячная смета в 1924 году составила 8 000 рублей, в 1927 — 192 000[145].

В 1927 году политика ВУФКУ в отношении финансирования и снабжения своих кинофабрик дала результаты. Киноведомство, вынужденное направлять значительные средства на строительство Киевской кинофабрики, все меньше и меньше внимания уделяло Ялтинской кинофабрике. И с введением в строй Киевской кинофабрики съемочная база в Ялте оказалась ненужной. Кроме того осенью 1927 года заканчивался срок аренды территории, на которой располагалась Ялтинская кинофабрика. И Наркомпрос Крымской ССР вынашивал идею создания собственного Крымкино. В. Шершеневич, детально изучавший развитие кинодела в Украине, и в частности в Ялте, отмечал:

«Кинофабрика в Ялте имеет свои местные недостатки, так как ялтинская электростанция очень маломощна. Но опять-таки тут приходит на помощь природа. Какая другая фабрика может похвастаться тем, что она имеет 300 натурно-съемочных дней? Только два месяца (февраль и март) отпадают для натурных съемок. Поэтому так бедны павильоны внутри. Одинокий крохотный построенный трамвай, такой провинциальный и игрушечный, чахнет во дворе. Жалкая комната, долженствующая изображать роскошный апартамент богача в сценарии Маяковского “Трое”. Вот и все. Как это далеко от принципов Голливуда, где все наоборот переводят в павильон, предпочитая создавать организованную и закономерную природу, а не пользоваться теми богатствами, которые создает природа. <…>

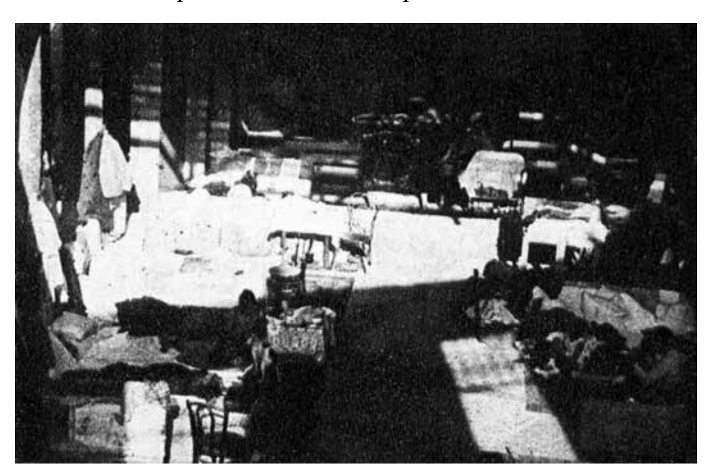
Стоит ли разрушать уже налаженное производство, с прекрасной аппаратурой, сработавшимся штатом, сейчас с 5-ю, а через месяц 7-ю постановочными группами, только для того, чтобы на развалинах пытаться создать новое, аналогичное дело? Ведь организация кинофабрики требует, прежде всего, денег, а годовая смета Крымнаркомпроса может оказаться меньше, чем нужно только для начала дела. Да и в кино прибыль идет не от киносъемок, а от кинопроката. Территория Крыма слишком мала, чтоб оправдать производство, а на территории УССР будет трудно конкурировать с картинами ВУФКУ. Кроме того, не возобновить договор — это значит лишиться 200 работников (60% всего Крымрабиса), которые, естественно, уйдут вместе с режиссурой в Одессу и в Киев. Да, и наконец, откуда найти сейчас аппаратуру, которую тоже увезет ВУФКУ? Выписывать из-за границы? Все это вопросы, над которыми надо очень и очень задуматься Крымнаркомпросу. Тем более что в 1927 году уже ясно видно, что строить намного труднее, чем расширять созданное… Лучше иметь маленькую налаженную фабрику, чем большой пустырь»[146].

144. На ф-ке ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кино-фронт. — 1926. — № 1(14). — Апрель. — С. 4.
145. Нечес П. Десять років радянського кіновиробництва // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 19. — С. 12.
146. Шершеневич В. Фабрика ВУФКУ / Вадим Шершеневич // Советский экран. — 1927. — № 34.

Все же Наркомпрос Крымской ССР пересмотрел свои планы относительно Крымкино и запланировал продлить с ВУФКУ договор на аренду Ялтинской кинофабрики еще на 12 лет.

В это время ВУФКУ, несмотря на строительство Киевской кинофабрики, планировало расширение Одесской[147]. По просьбе ВУФКУ для расширения Одесской кинофабрики была отведена соседняя дача (бывшая Демидова) с парком и зданиями, которые были приспособлены для кинопроизводства. Таким образом, территория фабрики увеличились почти вдвое. Из-за повышенных темпов кинопроизводства двух павильонов оказалось недостаточно. Поэтому большой декорационный сарай был перестроен в третий павильон, а ко второму павильону пристроили почти такого же размера четвертый. Кроме того, были значительно расширены и перестроены почти все помещения цехов (столярный, механический, бутафорский, малярный, реквизиторский и др.), а также кино- и фотолаборатории[148].

После мощного крымского землетрясения 12 сентября 1927 года Ялтинская кинофабрика получила сильные разрушения, в особенности лаборатории, административный корпус, режиссерские, монтажные комнаты и корпуса цехов. Землетрясение повлияло негативно на моральное состояние художественного персонала. И поскольку в обозримом будущем капитальный ремонт разрушенных помещений был невозможен, правление ВУФКУ принимает решение не продлевать контракт на аренду ялтинских павильонов и перевести весь штат и уцелевшее оборудование на Одесскую кинофабрику.



Ялтинская кинофабрика после землетрясения. 1927 г.

Отказ ВУФКУ от пролонгации договора аренды вызвал

147. Киностроительство Украины: (Беседа с зав. производственным отделом центрального правления Вуфку т. Мазо) // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13(114). — 1 сентября. — С. 11.
148. Долина П. Одеська кінофабрика // Нове мистецтво. — 1927. — № 8(49). — 22 лютого. — С. 12.

беспокойство у властей Крыма. В своем обращении в ЦК КП(б)У они просили повлиять на решение ВУФКУ: «…в условиях перенесенного землетрясения закрытие фабрики и уход ВУФКУ из Ялты негативно подействуют на настроения жителей и будут способствовать отъезду коренного населения с Южного берега Крыма, поэтому ни политически, ни экономически этот шаг нельзя считать оправданным»[149].

Несмотря на более выгодные условия аренды, которые предлагали крымские власти, ВУФКУ не подписывает контракт. Технический директор ВУФКУ З. Сидерский в своем отчете отмечал, что Ялтинская кинофабрика является нерентабельным предприятием, поскольку за три года аренды было снято лишь два фильма: «Борьба гигантов» и «Алим». Также он отмечал, что техническое оборудование Ялтинской кинофабрики является устаревшим и требует увеличения капиталовложений в три раза. По его словам, большой проблемой является недостаточное и дорогостоящее электроснабжение и то, что ВУФКУ не в состоянии после землетрясения реконструировать кинофабрику, поскольку не имело возможности оплачивать возросшую годовую смету аренды и финансирование фабрики в 500 000 рублей вместо 320 000. Возможность такого финансирования отсутствовала из-за строительства Киевской кинофабрики и сокращения поступлений от проката иностранных фильмов. Еще одним фактором нежелания ВУФКУ продлевать контракт аренды кроме отсталого технического состояния, по мнению Сидерского, являлась удаленность кинофабрики от культурных центров, что было поводом нежелания работать на ее базе режиссерам, театральным актерам и техническим работникам. Доставка необходимых для съемок материалов требовала значительных материальных затрат и времени. К тому же ВУФКУ не имело специальных сценариев, которые бы подошли для крымского ландшафта. Отсутствие заводов, площадей, улиц не позволяло проводить съемки актуальных фильмов на пролетарскую тематику. Таким образом, возможность привлечения кредитов была нецелесообразной для Ялты, так как уровень и себестоимость фильмов ялтинского производства являлись неудовлетворительными[150]. Однако одной из основных причин отказа от аренды Ялтинской кинобазы являлся перенос центра кинопроизводства в Киев в связи со строительством новой современной кинофабрики, которая должна была удовлетворить украинский кинорынок.

В письме в Агитпроп ЦК КП(б)У среди причин, по которым ВУФКУ считает нецелесообразным эксплуатировать фабрику, были названы: слабое техническое состояние, кустарный характер производства, что требует увеличения капитального фонда почти втрое [151].

Однако еще в марте 1928 года вопрос о дальнейшем функционировании Ялтинской кинофабрики оставался открытым. Агитпроп ЦК КП(б)У выдвинул условия, при которых существование кинофабрики в Ялте было бы целесообразным: «а) когда будет предоставлена Правительством УССР или Правительством СССР одноразовая помощь ВУФКУ в размере до 1 200 000 руб. на оборудование и обновление фабрики, и проведение антисейсмических установок; б) когда выдача этой

149. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 2027. — Арк. 132.
150. Там же. — Спр. 2691. — Арк. 13–14 зв.
151. Там же. — Арк. 12.

суммы на Ялтинскую фабрику не уменьшит необходимую денежную и кредитную помощь ВУФКУ для окончания Киевской кинофабрики»[152].

В связи с увеличением количества режиссерских групп из-за приезда специалистов из Ялты на Одесской кинофабрике в экстренном порядке заканчивается ремонт и оборудование соседних дач, переданных в распоряжение фабрики[153]. На эти цели Одесской кинофабрике было отпущено дополнительно 300 000 рублей. Кроме того, дополнительные средства в размере 60 000 рублей были отпущены на скорейшую постройку пятого павильона, который должен был начать работу 15 ноября[154]. В это время происходят и кадровые перестановки. Директор Ялтинской фабрики С. Орелович назначается первым заместителем директора Одесской кинофабрики и временно завотделом Производственного отдела ВУФКУ[155].

В 1928 году пятый съемочный павильон Одесской кинофабрики был введен в эксплуатацию. Также закончилось строительство режиссерского цеха[156]. Ялтинская кинофабрика, а точнее то, что от нее осталось, ВУФКУ без согласования с ЦК Рабиса продало на публичных торгах на слом. Эта сделка вызвала шумный скандал. В журнале «Рабис» сообщалось, что смотритель Крымских домов отдыха Цекрабиса через прокуратуру добился аннулирования этой сделки. По решению суда «новый владелец», успевший приступить к разбору павильона, был арестован, а строение закреплено за Домами отдыха ЦК. ЦК Рабис настаивал на сохранении Ялтинской фабрики как базы для киноэкспедиций и телеграмму с протестом против разрушения павильона отправил правлению ВУФКУ[157].

В ответной телеграмме за подписью П. Нечеса сообщалось: «Ялтинский павильон ликвидировали в прошлом году за истечением срока аренды, согласно постановлению Совнаркома УССР. Вашу телеграмму считаем основанной на недоразумении»[158]. Но поскольку Совнарком УССР не принимал постановление о продаже павильона на слом, руководство ЦК Рабиса посчитало аргумент ВУФКУ отпиской и сообщило об этом в НК РКИ СССР[159]. В 1929 году Киевская кинофабрика работала практически на полную мощность и Ялтинская была уже для ВУФКУ малопривлекательной.

О строительстве Киевской кинофабрики заговорили еще в 1923 году. По сообщению журнала «Пролеткино», в связи с расширением работы, кроме налаживания кинопроизводства в Одессе и Ялте, производственный отдел ВУФКУ проектировал постройку кинофабрики и в Киеве[160]. Но более детально вопрос о строительстве кинофабрики в Киеве начал прорабатываться в начале 1925 года на Всеукраинском съезде работников искусств: «В связи с продвижением кино на село съездом поставлена задача подготовки кадра киномехаников, которые будут вести не только техническую работу, но и будут являться культурно-просветительными работни-

152. Там же. — Арк. 21.
153. Одеська кінофабрика ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 24(65). — 22 листопада. — С. 16.
154. Нечес П. Расширяем Одесскую кинофабрику // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 16(117). — 11 октября. — С. 10.
155. Одеська кінофабрика ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 26(67). — 6 грудня. — С. 14.
156. На кінофабриці: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 36(137). — 3 апреля. — С. 13.
157. Кино-фабрику на слом!: [Ред. ст.] // Рабис. — 1929. — № 2. — 8 января. — С. 10.
158. По поводу…: [Ред. ст.] // Рабис. — 1929. — № 3. — 15 января. — С. 18.
159. Там же.
160. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1923. — № 6/7. — С. 3.

ками села. Съезд подтвердил необходимость расширения производства фильмов для села. И с этой целью решено открыть кинофабрику в Киеве, как в одном из крупных центров украинской культуры»[161]. Первоначально ВУФКУ планировало начать строительство весной 1926 года. Кроме привлечения лучших советских архитекторов, в комиссию по постройке вошли бы немецкие архитекторы фабрики УФА — Шарфенберг, Гаакер и Вайзенберг, работающие в то время в ВУФКУ. Бюджет строительства по предварительным подсчетам составил 1 000 000 рублей[162]. Проект постройки в Киеве самой большой в СССР кинофабрики ВУФКУ внесло на рассмотрение соответствующих органов. По проекту фабрика должна была строиться по последнему слову техники и снабжена всеми видами новейшей аппаратуры, используемой на Западе[163].

Построить фабрику планировали в необычайно короткий срок — с апреля по осень 1926 года с началом кинопроизводственной работы с полной нагрузкой в феврале–марте 1927 года. По замыслу Киевская кинофабрика должна была стать киногородком по примеру Голливуда. Под строительство Киевским исполкомом была отпущена площадь в 35 десятин на окраине города в Пушкинском парке, хотя высказывалось мнение о строительстве в центральных районах[164]. Над созданием проекта работал профессор Киевского художественного института, архитектор В. Н. Рыков[165].

В. Рыков

23 февраля 1926 года коллегия Наркомпроса УССР утвердила постановление о строительстве Киевской кинофабрики:

«1) В связи с развитием и расширением украинской советской кинематографии и неспособностью имеющихся кинофабрик ВУФКУ обеспечить все потребности распространенного производства признать необходимым построить третью кинофабрику ВУФКУ в Киеве, потому что Киев является наиболее подходящим для создания там прочной базы украинского кинопроизводства.

2) Обратиться в Совнарком с просьбой разрешить строить в этом году кинофабрику в Киеве. Просить Совнарком ускорить рассмотрение этого дела, потому что фабрика должна быть построена в этом же году и именно строительство надо начать не позднее чем в апреле.

3) В связи с тем, что фабрика должна быть закончена в этом же году, предложить ВУФКУ начать интенсивную подготовку работы, а именно:

161. Кино на Всеукраинском съезде работников искусств: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1925. — № 8(55). — 17 февраля. — С. 12; Кино-жизнь на Украине: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1925. — № 13(60). — 24 марта. — С. 16.
162. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 3. — 8–14 грудня. — С. 7.
163. Деятельность ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 8. — 12–18 января. — С. 10; Кінофабрика в Києві: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 2/3. — Січень. — С. 23.
164. Где быть фабрике ВУФКУ?: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 20. — 6–13 квітня. — С. 1–2.
165. Кінофабрика в Києві: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 4. — Лютий. — С. 17.

а) Составить проект, смету и рабочие планы будущей фабрики.

б) Составить соглашения с трестами, синдикатами и другими организациями на поставку в будущем строительству нужных материалов.

в) Составить соглашение с Киевским Горхозом на место, отведенное для будущей фабрики.

г) Сконструировать строительный аппарат, который должен начать работу немедленно.

4) Предложить ВУФКУ соблюдать, сдавая подряды на здание кинофабрики, положение о порядке публичных торгов на государственные подряды (утверждено СНК 7/VIII–23 г.).

5) Предложить ВУФКУ немедленно подать проект строительства кинофабрики на утверждение Госплану и СНК.

6) Принять к сведению сообщение тов. Хелмно о том, что строительство кинофабрики не будет препятствовать общей плановой работе ВУФКУ»[166].

По проекту и техническому оборудованию Киевская кинофабрика была крупнейшей в СССР. Длина павильона составляла 100 метров, ширина — 35. По подсчетам на строительство кинофабрики необходимо было 1 200 000 рублей, кроме того на оборудование потребуется еще 800 000 рублей. Фабрику намечали построить с таким расчетом, чтобы на ней одновременно могли работать 15 режиссерских групп, для чего каждый павильон должен был снабжаться особой системой опускания штор, для разделения на пять частей. Каждая из частей павильона была по плану крупнее всего одесского павильона[167].

В итоге смета строительства Киевской кинофабрики составила 3 952 000 рублей. Срок выполнения работ был запланирован на два года. Однако отдельные работы пришлось перенести на 1929 год, для чего необходимо было взять дополнительный кредит в размере 1 800 000 рублей. Руководство ВУФКУ и Наркомпрос республики обратились за помощью в ЦК КП(б)У: «Доводим до сведения ЦК КП(б)У, что Наркомпрос считает необходимым отметить, что строительство фабрики имеет не только хозяйственное значение для ВУФКУ в понимании удешевления кинопродукции, расширения производства и т. п., но и политическое, поэтому просим решения дела в положительном направлении»[168]. Наркомфин дважды созывал Комитет Банков для решения проблемы кредитования, однако вопрос по-прежнему оставался открытым[169]

22 марта 1927 года начались земельные работы по планировке части участка, необходимой для начала строительства. 15 апреля началась закладка фундамента и подготовка металлических конструкций павильона. Производство металлических конструкций заказали киевскому заводу «Ленинская кузница», монтажными работами занимался российский трест «Индустрия». По плану павильон должен

166. Про збудування кінофабрики в Києві: Витяг з протоколу засідання Колегії НКО УСРР № 4 від 23 лютого 1926 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1926. — Ч. 4(22). — Березень. — Арт. 1.
167. Бор. 3-тя кінофабрика ВУФКУ // Нове мистецтво. — 1926. — № 7(16). — 16 лютого. — С. 7; Кинофабрика ВУФКУ в Киеве: (Из беседы с членом правления ВУФКУ Б. Лифшицем) // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 16. — 9–16 березня. — С. 12; К постройке в Киеве кинофабрики: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 19. — 30 березня — 6 квітня. — С. 11; Проект забудови кінофабрики у Києві закінчено цілком: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 16. — Квітень. — С. 27.
168. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 2691. — Арк. 19.
169. Там же. — Арк. 20.

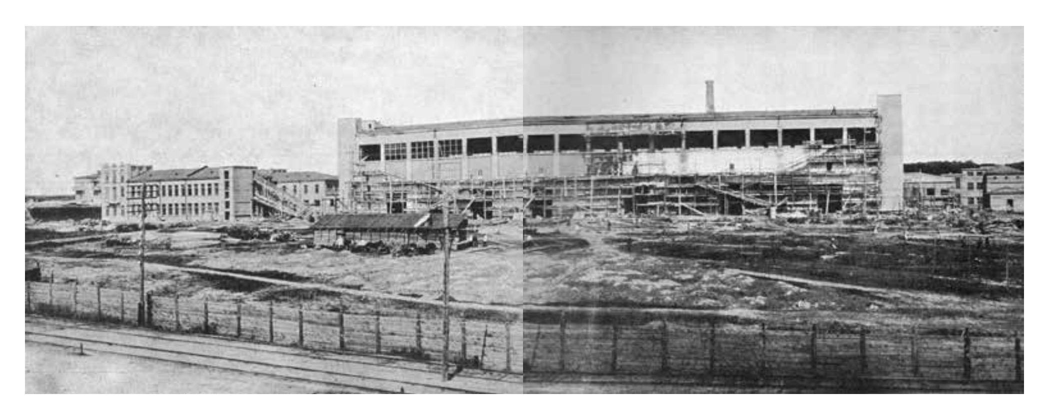
был быть закончен до 1 ноября. На выполнение работ по устройству отопления и вентиляции был устроен тендер, в котором участвовали три претендента: «Тепло и сила», Санитарно-технический отдел и московская фирма «Отопитель». Проекты отопления и вентиляции подготовил профессор Чаплин[170]. Устройство вентиляции и отопления в итоге взял на себя трест «Тепло и сила». Электрическое оборудование изготавливал и устанавливал Электросельстрой. Все процессы строительства и изготовления оборудования производились силами советских предприятий. Единственное, что было приобретено, — это съемочное и осветительное оборудование, а также агрегаты подстанции, купленные в Швеции за 280 000 рублей[171].

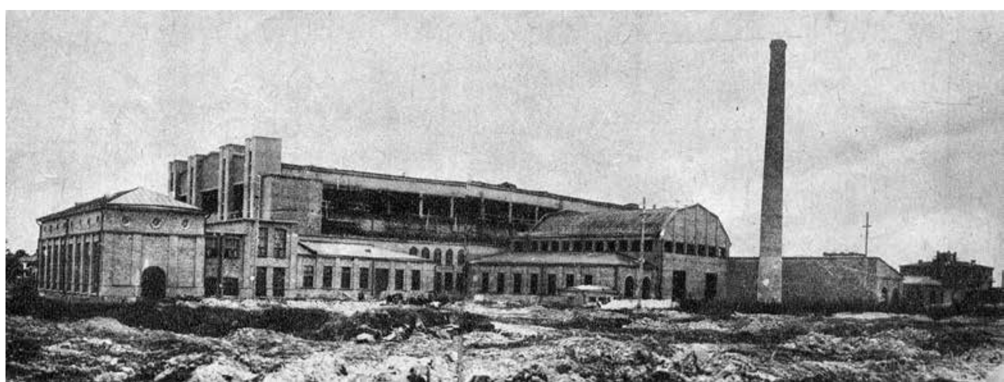
Журнал «Кино-фронт» по случаю начала строительства писал: «Работы по постройке Киевской фабрики начались на отведенном Киевским Коммунальным отделом участке в 40 десятин земли. На этом участке имеется до 10 десятин великолепного парка, поступившего в полное распоряжение строящегося киногородка. План работ разбит на два строительных сезона. В текущем году будут закончены и оборудованы основные подсобные мастерские — цеха и ателье — с тем, чтобы съемочную работу можно было начать уже к концу 1927 г. Остальные корпуса, надворные сооружения, дооборудование будут закончены за строительный сезон 1927 г. Вся фабрика будет закончена постройкой и сможет развернуть полностью свою работу к 1/X–1928 г. Фабрика будет снабжена всей новейшей съемочной, лабораторной и осветительной аппаратурой. Ателье будет оборудовано по последнему слову европейской техники, по достижениям которой будет проводиться электрооборудование, устройство механического передвижения верхних ламп, гигиеническое отопление, вентиляция и т. п. Разработанный план работ и заключенные с фирмами договоры дают полную уверенность в том, что к 10 годовщине Октября мы будем иметь на 75% законченную для съемочной работы новую грандиозную кинобазу»[172].

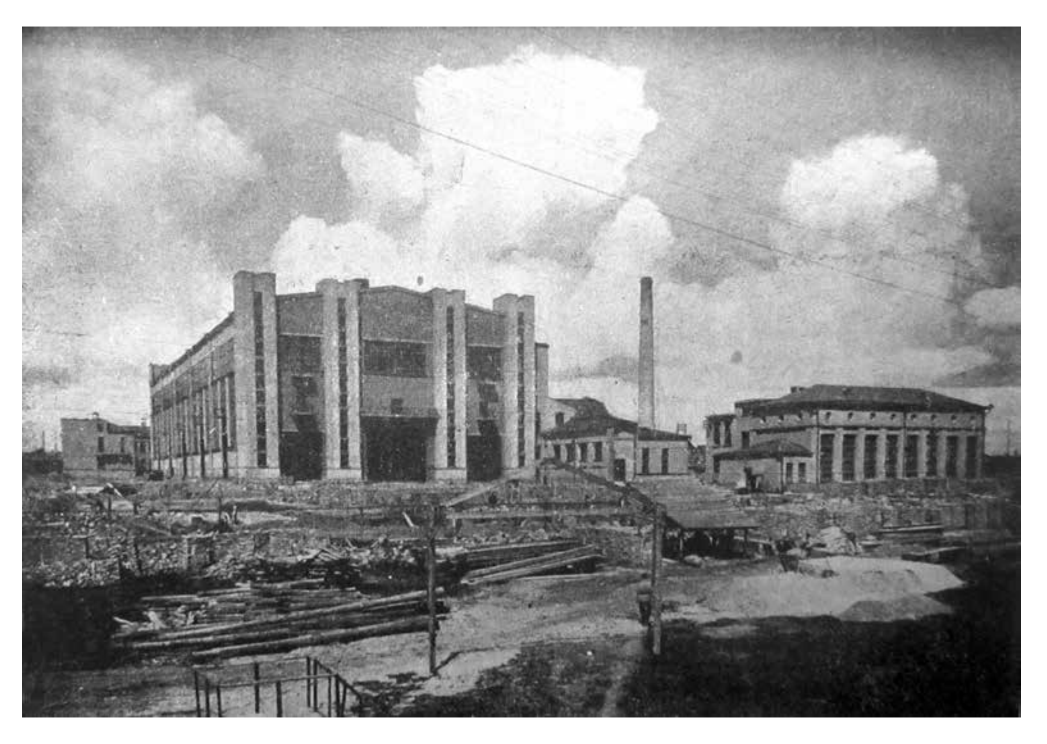
В процессе строительства произошли коррективы, и приступить к съемкам планировалось в марте 1928 года[173]. Но из-за отсутствия необходимого со стороны государства финансирования это стало проблематично. В дальнейшем план окончания строительства изменили: «Из-за ликвидации разрушенной землетрясением Ялтинской кинофабрики ВУФКУ ускорен темп строительства новой кинофабрики в Киеве. План работ на строительстве изменен так, чтобы закончить фабрику не позднее апреля 1928»[174]. За счет привлечения собственных средств ВУФКУ закончить строительство не имело возможности, о чем в своем докладе подчеркивал А. Шуб. Для реализации плана строительства Киевской кинофабрики необходимо было получить долгосрочный банковский кредит. В связи с этим Коллегия Наркомпроса УССР принимает специальное постановление:

«13. Признавая огромное значение для Украины строительства кинофабрики в Киеве, Коллегия НКП считает необходимым предоставить долгосрочную банковскую ссуду на строительство, поскольку за счет собственных средств провести его невозможно, и отмечает, что несвоевременное возбуждение перед УЭС

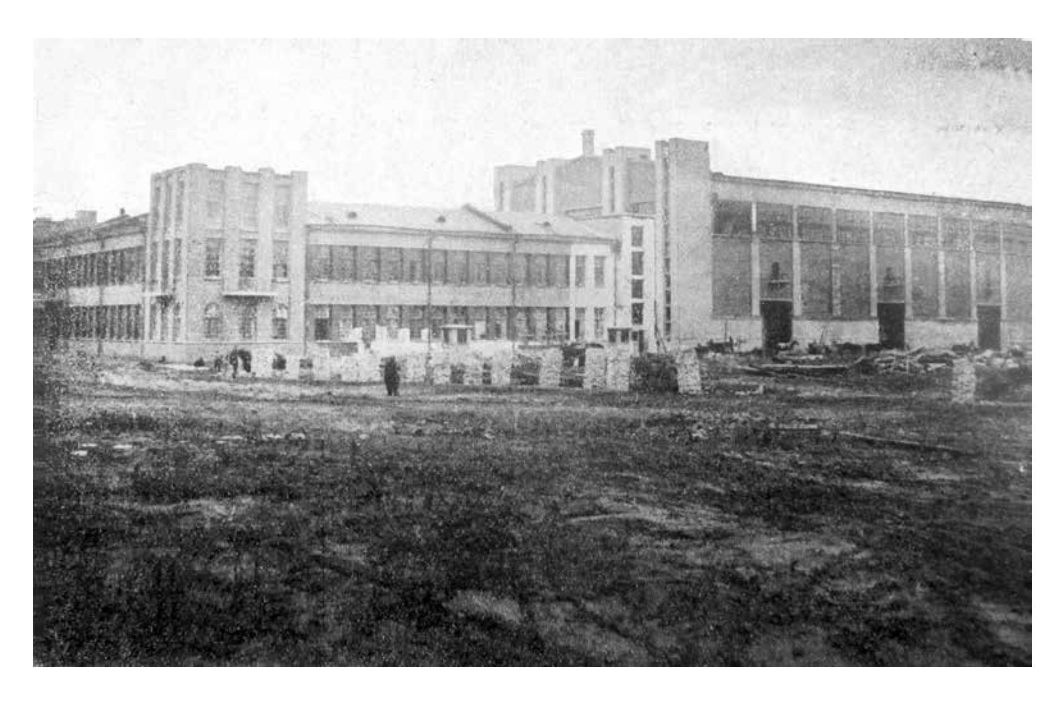
170. Київська кінофабрика: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 14/15(55/56). — 12 квітня. — С. 12.
171. Лядов Н. Киевская кинофабрика // Кино и культура. — 1929. — № 5/6. — С. 71.
172. Кино-фронт. — 1927. — № 5. — 22 марта.
173. Перспективы ВУФКУ: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1927. — № 28(183). — 12 июля. — С. 11.
174. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 21(61). — 25 жовтня. — С. 15.







Строительство Киевской кинофабрики

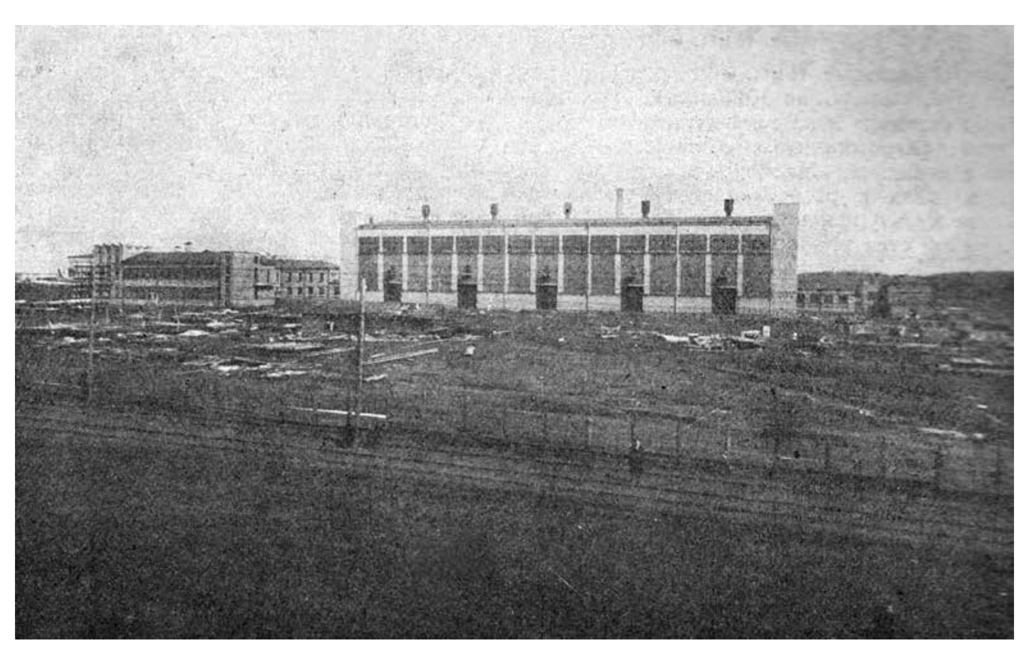


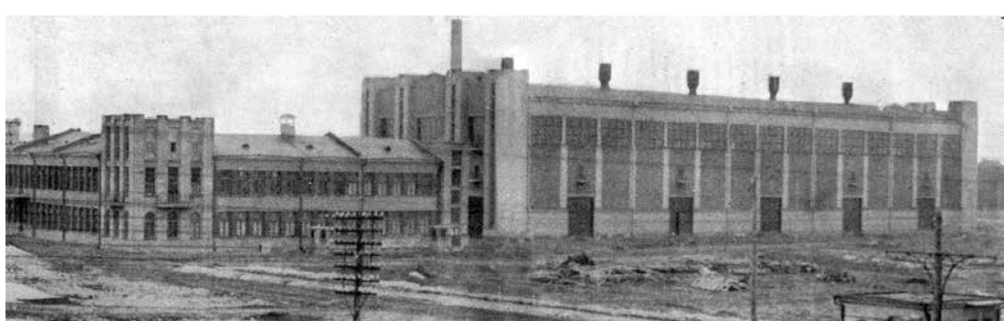
и НКТ вопроса о лицензии на ввоз заграничного оборудования ставит ВУФКУ перед такой возможностью, когда отсутствие аппаратуры не позволит начать работу на фабрике с начала будущего года и таким образом 2 миллиона руб., которые потрачены на строительные работы, будут лежать целый год. Возлагая вину за несвоевременную постановку этого вопроса на старое Правление ВУФКУ, Коллегия НКП считает необходимым в срочном порядке обратиться к УЭС с просьбой разрешить ввезти аппаратуру на 739 000 руб. за счет промышленного фонда Украины из контингента 1927/28 г., с тем, чтобы ВУФКУ получило эту лицензию авансом в последнем квартале нынешнего года. Предложить Ревизионной Комиссии в исключительно срочном порядке провести ревизию строительства кинофабрики, пересчитать общую стоимость строительных работ, составить календарный план финансирования их (отдельно отделив вопрос о необходимых целевых кредитах). Все материалы ревизии и соответствующую докладную записку о мерах, которые необходимо немедленно принять для устранения дефектов, которые имели и имеют место, в 2-х недельный срок согласовать с ФЭУ и подать наркому просвещения на утверждение»[175].

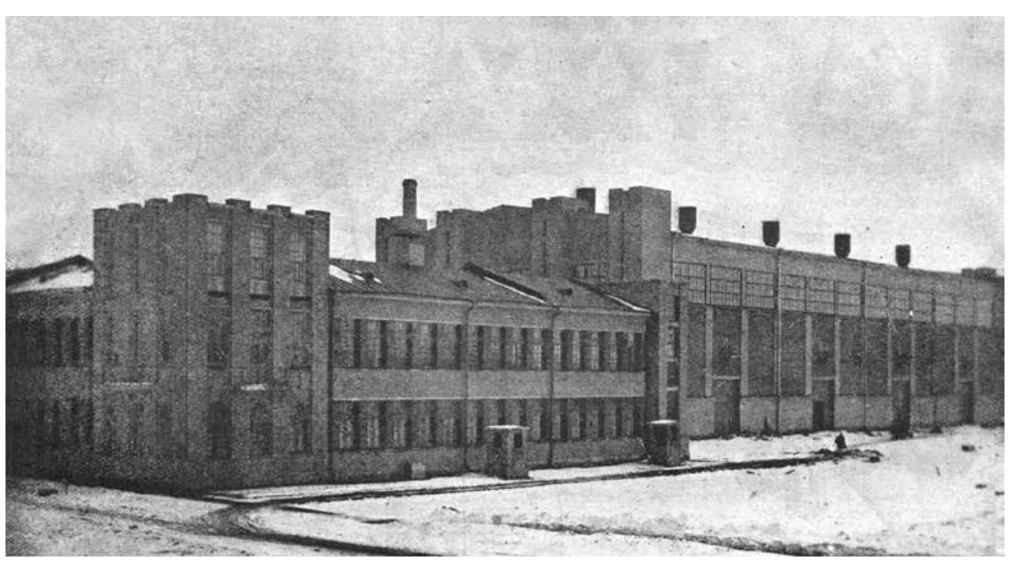
О строительстве Киевской кинофабрики представители всех зарубежных делегаций заявляли, что строится самая крупная кинофабрика не только в СССР, но и в Европе. Общая стоимость кинофабрики достигла 3 600 000 рублей. Строительство фабрики было рассчитано на 2 сезона — 27/28 и 28/29 годы. По плану сезона 27/28 должно быть выполнено работ на 1 560 000 рублей. Все намеченные работы — строительство павильона и лабораторий планировалось закончить до 1 января[176].

175. Резолюція по доповіді ВУФКУ про господарчий та фінансовий план на 1926/27 р.: Витяг з протоколу Колегії НКО УСРР № 28 від 18 жовтня 1927 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1927. — № 43(79). — 1–5 листопада. — Арт. 654.

176. Тов. Л. Мусінак у ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 26(67). — 6 грудня. — С. 14.







Общий вид Киевской кинофабрики

Из-за отсутствия финансирования строительные работы были приостановлены, но весной были возобновлены. На строительстве работало 250 рабочих. Темп работы был рассчитан таким образом, чтобы фабрика начала работать с 1 октября. И весной ВУФКУ приступило к составлению плана съемочных работ на новой фабрике[177].

О строительстве Киевской кинофабрики в РСФСР ходили легенды. Информацию с несколько преувеличенными фактами размещали провинциальные журналы. Так, вологодский журнал «Обозрение театра и кино», в частности, сообщал:

«В Киеве заканчивается постройка кинофабрики ВУФКУ. Колоссальный киногородок, наибольший в нашем Советском Союзе, занимает площадь 40 десятин. Фасад главного павильона 100 метров, ширина 34 метра, высота 25 метров. Размеры павильона позволят работать одновременно 6 режиссерским группам. Павильон имеет 8 башен. В четырех из них лифты для поднятия на любую высоту, в остальных винтовые лестницы. В павильоне 3 колоссальных пруда для морских съемок. Пол автоматически закрывает пруды. Автор проекта — проф. Рыков. Главный инженер — Тверской. Стоимость кинофабрики — 3 755 000 р.»[178].

Но, тем не менее, «Украинский Голливуд» всех восхищал. Побывавший в Киеве незадолго до открытия кинофабрики Леон Муссинак с восторгом отмечал:

«Вся фабрика занимает 40 гектаров. Из них 19 отведено под парк. Ателье площадью 63 700 кв. метров. Освещение будет мощностью 13 000 ампер непрерывного тока и 6 000 переменного. Будут иметь возможность работать одновременно 20 групп, вырабатывая от 80–90 фильм в год. Службы, лаборатории для проб и изысканий, проекционные залы, реквизит, мастерские всех родов, конторы. Большая, великолепно организованная машина. Это объединение масс для празднования завершенного творчества революции, чтоб закрепить ее за собой в будущем, чтоб бросить в лицо старому миру вызов о возрождении нового народа, о новой цивилизации. На улицах и площадях заканчивают постройку триумфальных арок, разукрашенных зеленью. Всюду электричество дополняет праздник. Киев освещается как бы весь сразу. Завтра, 7 ноября, праздник десятилетия революции, завтра торжественным маршем пройдут красноармейцы, фабричные рабочие и служащие затем, чтоб крикнуть в лицо старому миру клич о новой цивилизации»[179].

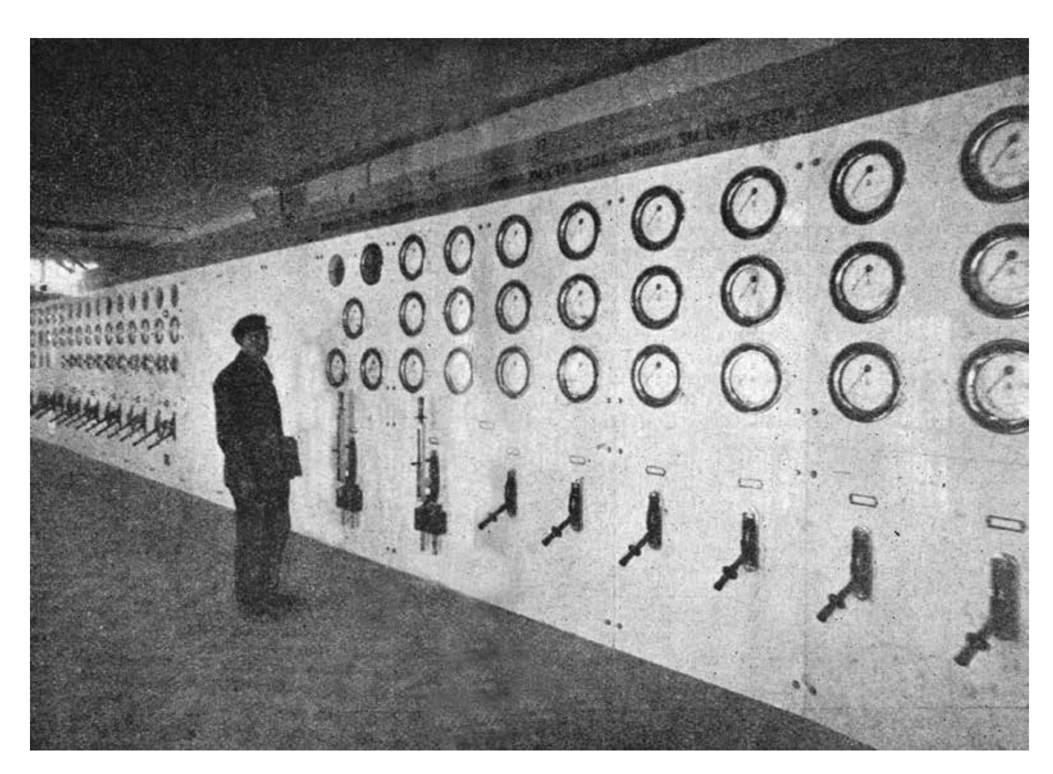
Необходимо отметить, что строительный план был выполнен в точно намеченный срок. На постройку и оборудование фабрики по смете было отпущено 3 800 000 рублей. Фабрика строилась на средства ВУФКУ при ограниченных кредитах. Комиссия РКИ, производившая проверку ВУФКУ, ходатайствовала о дотации перед Совнаркомом УССР для покрытия целого ряда строительных расходов, которые основательно расшатали материальную базу украинской кинематографии.

Немало оборудования Киевской кинофабрики использовалось впервые в украинской и союзной кинематографии. Осветительный цех представлял собой склад осветительной аппаратуры — мощные прожекторы «ЕФА», малогабаритные «мухи», стояки Вейнерта, ртутные светильники, впервые применяемые в укра-

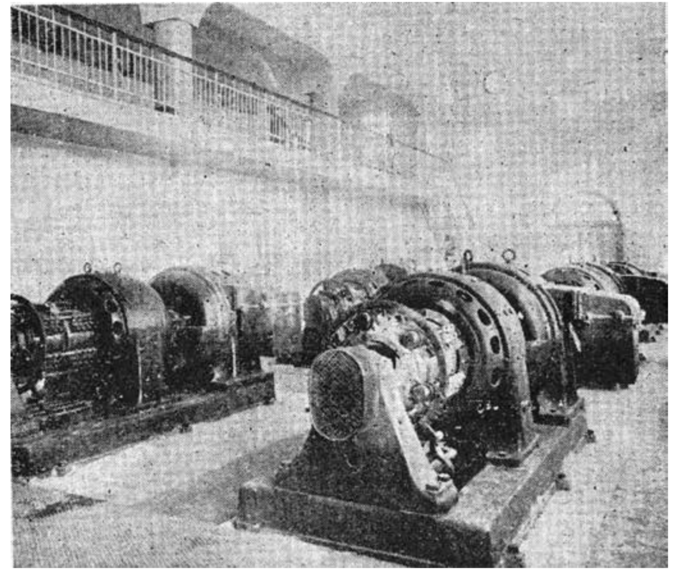
177. Будування Київської Кінофабрики: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 18/19(88/89). — 22 травня. — С. 15; Збудування Київської Кінофабрики: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 41(142). — 12 июня. — С. 17.

178. Хроника: [Ред. ст.] // Обозрение театра и кино. — Зимний сезон 1928–29. — № 2. — 26 октября. — С. 15.

179. Муссинак Л. Избранное. — М.: Искусство, 1981. — С. 142.



Умформерная станция Киевской кинофабрики



инском кинопроизводстве. Совершенно новым для советского кинопроизводства являлись механические проявочные машины «Дебри», полностью механизированные осветительные приспособления, механически передвигаемые подвесные тележки, приспособленные для быстрой установки по горизонтали и по отвесу верхнего света над павильонами и т. д. Подобное оснащение Киевской кинофабрики стало возможным благодаря постановлению, принятому 15 октября 1930 года правлением Союзкино. После обсуждения вопроса «о перераспределении средств на строительство с учетом необходимости большего удовлетворения нужд периферии», было принято решение почти все средства, отпущенные ранее на строительство кинофабрики на Потылихе в Москве, перевести на нужды Киевской кинофабрики.

Съемки первого фильма «Ванька и “Мститель”» начались на еще недостроенной Киевской кинофабрике, когда еще не была назначена дирекция[180]. В начале 1929 года фактически работали две художественные группы: одна детская — «Вредитель», и вторая — «Весна». В июне начали работать еще шесть групп: А. Довженко («Земля»), Н. Шпиковского («Хлеб»), А. Кордюма («Последний лоцман»), А. Каплера («Право на женщину»), Г. Гричера («Кварталы предместья»), Л. Френкеля («Сам себе Робинзон»).

В начале февраля 1930 года фабком Киевской кинофабрики сообщал о количестве работников: 1. Осветительный парк — количество рабочих — 33; 2. Кинолаборатория — количество рабочих — 67; 3. Драпировочный цех — количество рабочих — 6; 4. Механическая мастерская — количество работников — 13; 5. Четыре съемочные группы — количество работников — 27[181].

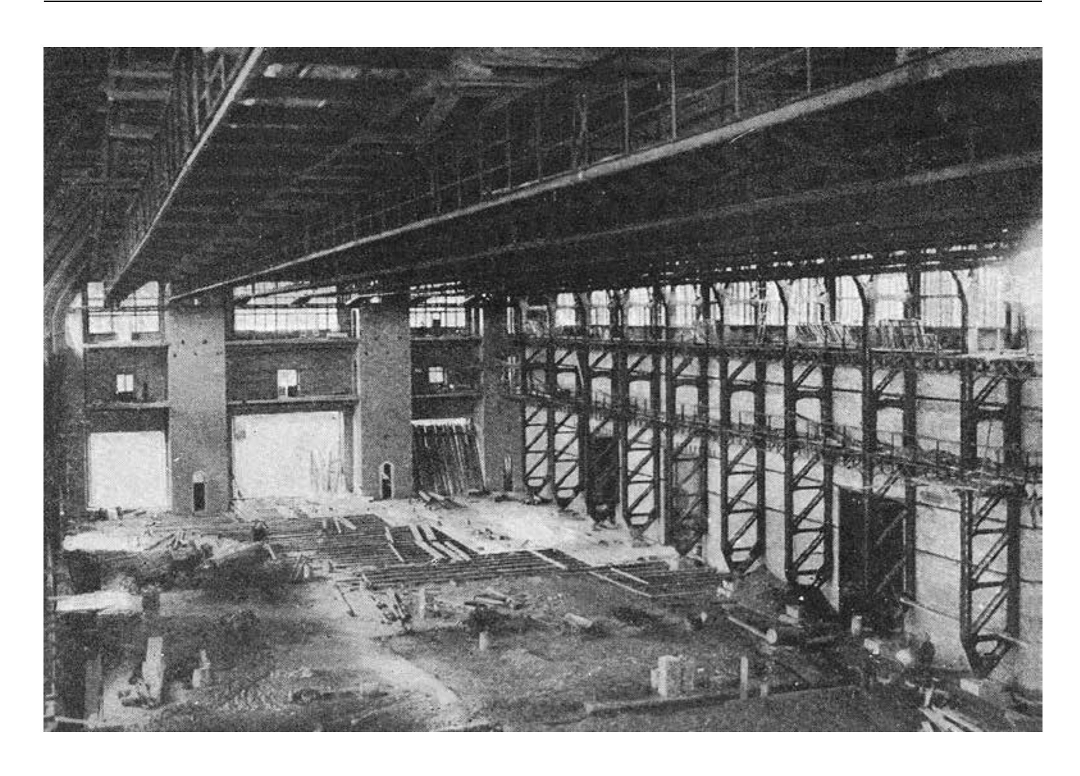
Но, несмотря на столь шумную рекламу в прессе и лестные отзывы, Киевская кинофабрика не отвечала запросам завтрашнего дня. При ее проектировании не были учтены перспективы перехода кинопромышленности на производство звуковых фильмов. С приходом звука выяснилось, что павильоны Киевской кинофабрики, в том числе и ее самый большой в Европе павильон, совершенно не приспособлены к съемкам звуковых фильмов. Звучала критика и других аспектов — месторасположение, творческий состав и т. д. С. Власенко в аналитическом обзоре состояния украинской кинематографии на страницах журнала «Авангард», в частности, отмечал:

«Итак, строить фабрику — ответственное оружие культурной революции в Киеве — не было достаточно оснований. Кинофабрику надо было строить в Харькове — в этом крупном индустриальном хозяйственном и политическом центре, с крепкой и значительной пролетарской базой, с непосредственным политическим руководством и с большим культурно-художественным человеческим резервом, одним словом, со всем тем, что нужно советской кинематографии. Но фабрику построили в Киеве, и теперь посмотрим, хорошо ли она сделана и что на ней делается. Фабрика построена вдали от центра города и это: 1) не дает ей возможности быть непосредственно связанной с городом и его жизнью, 2) расход работниками лишних часов на поездку не способствует повышению не только художественного пыла, но обычной работоспособности, 3) работники фабрики лишены возможности проводить работу по самообразованию, по образованию общественного окружения и товарищеской, вне производственной, атмосферы, уничтожала бы элементы секретничества и групповой замкнутости, 4) не дает возможности советской общественности плотно связываться с ежедневной работой фабрики — так кого же потянет вечером (особенно в дождь или грязь) на такую далекую окраину.

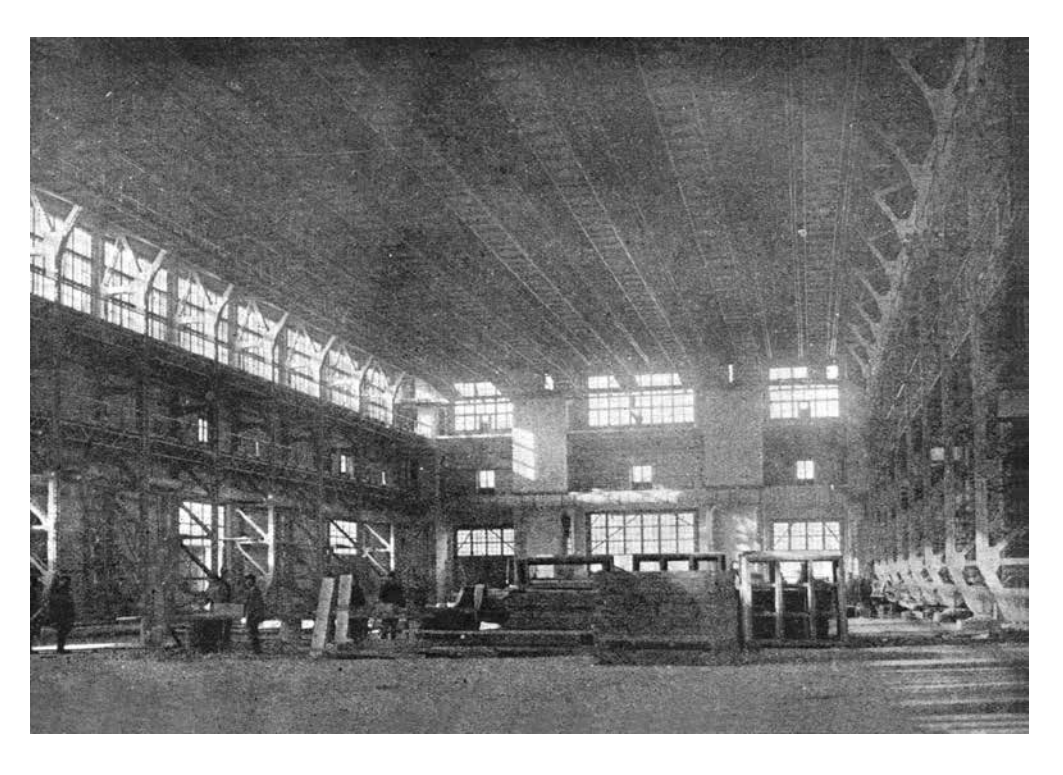
Казалось бы, это мелочи, но мы считаем эти мелочи весомыми и заслуживающими большего внимания. И с остальными, с технической стороны «Украинского Голливуда». По мнению большинства работников не только украинского кино, па-

180. Приказ о назначении дирекции Киевской кинофабрики был подписан 4 апреля 1929 года. Весь руководящий состав был сформирован в течение первого полугодия. См.: Косячний П. Півроку роботи: (Що зробила і що зробить Київська кінофабрика) / Петро Косячний // Кіно. — 1929. — № 11(58). — Червень. — С. 2.

181. До ВУК та Правління Київської Округи РОБМИС // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1930. — № 2(46). — 15 лютого. — С. 1.



Главный съемочный павильон Киевской кинофабрики



вильон (большой и единственный) построен бессмысленно, нерационально, непродуманно. Павильон большой, а работать негде, потому что друг другу мешают декорации, шум, ходьба. А произошло это, по нашему мнению, не только потому, что строили люди, не знакомые с современными требованиями кинематографии и ближайшими перспективами развития киноискусства, но и потому, что никого из тех, кто должен был работать и работает уже сейчас над кинематографической продукцией, не спрашивали, как, по их мнению, лучше строить. Вероятно, мысли компетентных в этих вопросах киноработников считались ненужными (правда, проект фабрики зачитывали работникам Одесской фабрики, но тогда, когда уже фабрика строилась)»[182].

Также отмечалось и о систематическом невыполнении промфинплана Киевской и Одесской кинофабриками. В связи с этим президиум ВУК Рабиса требовал реорганизацию Киевской кинофабрики и считал целесообразным объединение двух кинофабрик. Объединенные творческие силы сконцентрировать в Киеве, а Одесскую кинофабрику реорганизовать[183]. Но это решение не получило поддержки в вышестоящих инстанциях.

5.3 Производство кинооборудования

На организацию собственного производства кинопленки ни украинская, ни российская киноотрасли не имели необходимых оборотных средств, а государство лишь к концу 1920-х годов изыскало финансовую возможность строительства фабрики по производству кино- и фотопленки. Обозреватель журнала «Советское кино» отмечал: «Затруднения, с которыми сопряжена постановка производства кинопленок в условиях нашей действительности, отнюдь не должны служить поводом к оставлению данного вопроса открытым. Дело в том, что на импорт сырой пленки и оплату проката иностранных фильм в последнее время расходуются довольно крупные суммы. Если принять во внимание, с одной стороны, чрезвычайно благоприятные широкие перспективы развития кинопромышленности в Союзе, созданные революцией, а с другой — настоятельную необходимость замены большинства иностранных, чуждых нам картин русскими, то можно с уверенностью утверждать, что в недалеком будущем на кинопленки потребуется ежегодно затрачивать десятки миллионов рублей. Уже по одному этому вопрос об организации своего производства пленок приобретает первостепенную важность»[184].

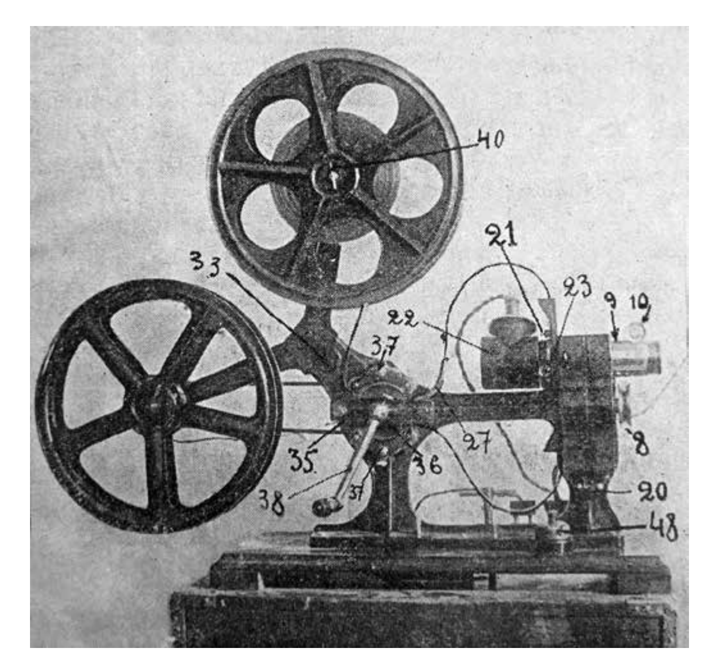
Первая попытка наладить производство малогабаритных проекторов в РСФСР была предпринята еще в 1919 году. На базе широко распространенной в царской России модели «Пате № 2» Петроградский оптический завод № 95 начал выпускать кинопроектор «Русь». Эти модели были плохого качества, и из-за отсутствия

182. Власенко С. Мертвонароджений Голівуд // Авангард. — 1930. — № а. — Січень. — С. 61–62.
183. Реорганізація кінофабрики ВУФКУ: [Ред. ст.] // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1930. — № 6(50). — 5 травня. — С. 4.
184. Организация производства киносырья и аппаратуры в СССР: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1925. — № 2/3. — Май–июнь. — С. 10–11.

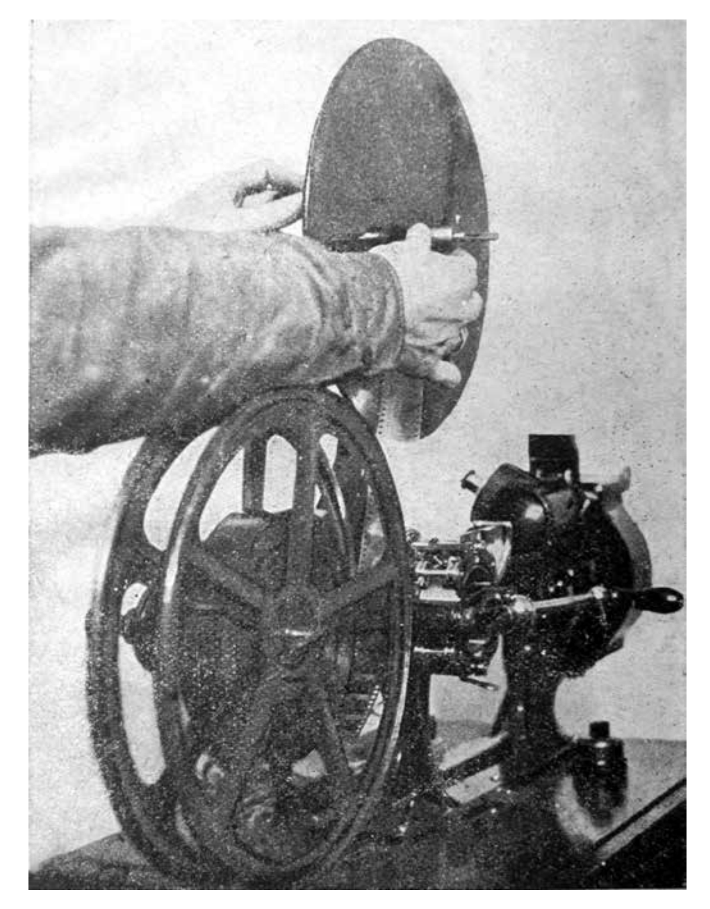
заказов в 1923 году их выпуск пришлось прекратить[185]. Завод переключился на выпуск кинопроекторов и частей к ним по образцам, полученным из Германии[186].

Когда возникла острая необходимость продвигать кинематограф в деревню, выяснилось, что кинопроекторы обычного типа, устанавливаемые в городских кинотеатрах, являются совершенно непригодными для деревень, сел, местечек и большинства уездных городов, не имеющих электрического освещения. Имеющиеся в наличие кинокомплекты купленные до революции («Пате-кок», «Кинокс» Эрнемана, «Эдиссон-аппарат») были маломощными и не подходили для использования в деревнях[187].

Для реализации проекта кинофикации деревень нужен был недорогой и простой в обращении кинопроектор. Необходимый комплект



Кинопроектор ГОЗ



185. Наша фото-кино-промышленность // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 9. — Сентябрь. — С. 3

186. Производство проекторов: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 1(5). — Январь. — С. 36.

187. Шентяпин В. Организация передвижных кино в деревне // Кино. — 1923. — № 4(8). — Июнь–сентябрь. — С. 16.

передвижного кинопроектора был разработан в 1923 году Ленинградским государственным оптическим заводом, и получил название ГОЗ (Государственный оптический завод)[188]. Аппарат был конструктивно прост, имел ручной привод проекции и динамо-машину, вырабатывающую электроэнергию для проекционной лампы во время вращения киномехаником ручки кинопроектора. Стоимость комплекта в 1924 году составляла 570 рублей[189].

В 1923 году заводом выпускалось 60 комплектов в месяц, в 1924 — производительность выросла до 150. Стоимость планировали снизить до 450 рублей. На заводе в 1924 году работало 300 рабочих, 38 учеников и 41 человек административного аппарата[190]. Однако на деле все обстояло не так гладко. В декабре 1924 года из запланированных 100 кинопередвижек завод выпустил лишь 37, о чем с горечью сообщал заместитель председателя Главполитпросвета Н. Мещеряков на совещании политпросветов по работе в деревне в феврале 1925 года[191]. По опубликованным данным завод выпустил с августа по декабрь 1924 года 175 комплектов, из которых 9 были проданы в Украину. С января по апрель 1925 года выпуск составил 318 комплектов и соответственно 31 — для Украины[192]. По данным из других источников завод в первом полугодии выпустил 700 из запланированных 1 200 комплектов в год и приступил совместно с частной фирмой «Двигатель» к выпуску клубной модели[193]. С целью ускорения процесса кинофикации села ЦК КП(б)У в 1925 году принимает решение начать строительство крупного завода по производству киноаппаратуры[194].

В 1925 году также был налажен выпуск новой модификации кинопроекторов ГОЗ-а. Фирма «Двигатель» выпустила экспериментальный комплект с бензиновым генератором. Стоимость нового комплекта составила 500 рублей, а запланированное количество составило 500 штук[195]. Но фактически производством передвижных кинопроекторов занималось одно предприятие — Государственный оптический завод в Ленинграде. Но удовлетворить спрос на изготовление необходимого количества кинопроекторов завод не мог, и поэтому было принято решение организовать выпуск запчастей на других заводах[196]. Кроме того, стоимость нового комплекта к лету 1925 года с 900 возросла до 1 200 рублей[197], а в 1929 году составляла 850 рублей[198].

В течение 1924–1925 годов завод выпускал четыре модификации кинопроекторов: ГОЗ, ГОЗ № 1, ГОЗ-а и ГОЗ-б. С августа 1924 года по 1 января 1925 года Киносекции было продано на льготных условиях (кредит до 6-ти месяцев) по цене 640 рублей за комплект — 173 кинопередвижки. С января по ноябрь 1925 —

188. Русский киноаппарат «Гоз» для школьно-лекционных и театральных целей: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 4(8). — Июнь–сентябрь. — С. 26.
189. Васильев А. Дать деревне киноаппараты русских заводов // Кино-неделя. — 1924. — № 27. — 5 августа.
190. Х-ов А. Первый завод русской кинематографии // Кино-неделя. — 1924. — № 28. — 12 августа. — С. 4.
191. Кино и деревня: [Ред. ст.] // Советское искусство. — 1925. — № 2. — Май. — С. 60.
192. К. Г. Кинопередвижка «Гоз» // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 8. — август. — С. 16.
193. Наша фото-кино-промышленность: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 9. — Сентябрь. — С. 3.
194. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 2925. — Арк. 46.
195. Наша фото-кино-промышленность: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 9. — Сентябрь. — С. 3.
196. Организация производства киносырья и аппаратуры в СССР: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1925. — № 2/3. — Май–июнь. — С. 12.
197. Кинофикация: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1925. — № 31. — 4 августа. — С. 1.
198. Лемберг Э. Г. Кино — деревне: Как устроить кино в деревне. — М.: Теакинопечать, 1929. — С. 7.

755. За это же время было продано еще 100 комплектов ГОЗ другим организациям и 150 комплектов модели «Пате-Русь». Таким образом, на декабрь 1925 года сеть кинопередвижек достигла 1 200 комплектов[199]. По прогнозам специалистов выпуск кинопроекторов ГОЗ в 1928/29 операционном году мог достигнуть 5 000 комплектов в случае удешевления производства и соответственно увеличения заказов[200].

Но, несмотря на конструктивную простоту, кинопроекторы ГОЗ не отличались хорошим качеством. При эксплуатации комплекта киномеханики отмечали, что он оказался «хрупким и ломким»[201]. В 1926 году на I съезде киномехаников РСФСР многими участниками отмечались многочисленные недостатки, выявленные за три года работы с передвижками ГОЗ. Особенно много недовольства вызывали динамо-приводы, плохое качество материала и сборки и особенно быстрая утомляемость киномеханика «крутить ручку» из-за конструктивной недоработки аппарата и «быстрая порча ленты». В итоге делегаты пришли к выводу, что ГОЗ абсолютно не соответствует нормам кинопередвижки и что нужно срочно разработать другую конструкцию или перейти на стационарное кинообслуживание деревень, как в Украине[202]. В Украине ГОЗ также подвергался постоянной критике из-за своего несовершенства и ненадежности[203].

СПЕЦИФИКАЦИЯ
КИНО-АППАРАТА «ГОЗ тип Б» № 6911
Завода «ГОЗ»

1. Станина 1
2. Подставка деревянная 1
3. Установочный винт с шайбой 1
4. Рабочая ручка с крепительным винтом . . . 1
5. Держатель рабочей ручки 1
6. Катушкодержатель с перематывателем и автонаматывателем . . 1
7. Крепительный винт катушкодержателя с 2-мя шайбами и барашковой гайкой 1
8. Барабан ведущий 1
9. Подшипник оси барабана на двух болтах . . . 1
10. Каретка барабана 2
11. Козырек для направления ленты 1
12. Большая коническая зубчатка со шкивом . . . 1
13. Передаточный вал с малой конической зубчаткой, двумя подшипниками и главной передаточной зубчаткой 1
14. Кожух главной передаточной зубчатки . . . 1
15. Шкив для мотора 1
16. Об'ектив F= . . . . № 1
17. Кремальера об'ектива 1
18. Конденсатор 1
19. Корпус фонаря со стяжным болтом 1
20. Рефлектор 1
21. Патрон лампы фонаря с проводом 1
22. Направляющая патрона с заслонкой 1
23. Коробка (прозктор) № 1
24. Дверца коробки с прижимной рамкой . . . 1
25. Контакт штепселя 4
26. Переключатель 1
27. Ремень круглый 1
28. Лампочка электрическая 2
29. Отвертки 4
30. Масленка 1
31. Напильник трехгранный с ручкой 1
32. Плоскогубцы 1
33. Ножницы 1
34. Шнур с патроном и вилкой 1
35. Шнур с двумя вилками 1
36. Флакон с маслом 1
37. Флакон грушевой эссенции с кисточкой . . . 1
38. Шпилька 1
39. Катушка для лент 4
40. Диск без втулки 1
41. Диск с втулкой 1
42. Ящик укладочный с замком, ручкой, держателем и двумя флянцами . 1
43. Руководство по работе и уходу за аппаратом . . 1

Упаковщик

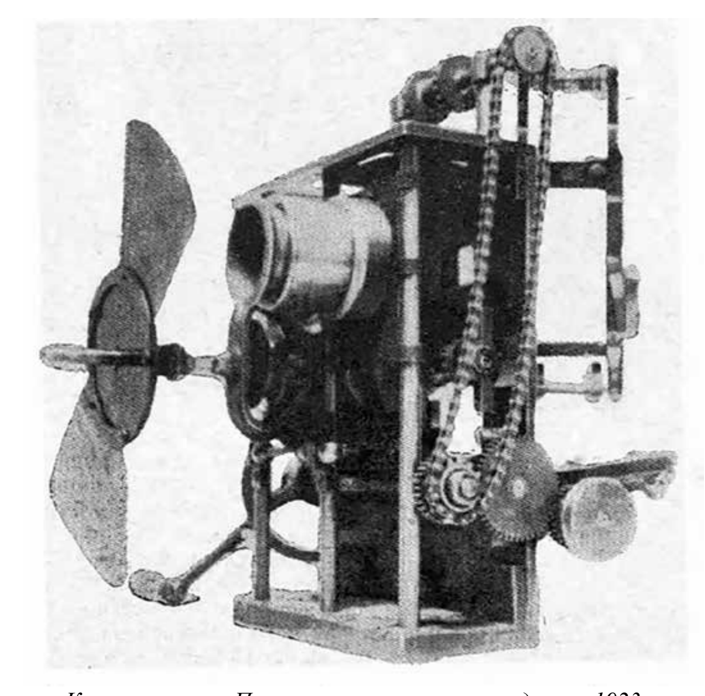
«......»..................192...г.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТРЕСТ
Оптико-Механического Производства
„ТОМП“
Ленинград, Чугунная ул., 20.

199. А. К. Год работы киносекции главполитпросвета 1924–1925 // Советское кино. — 1926. — № 1. — Февраль. — С. 21.
200. Кациграс А. Основные установки и база кинофикации РСФСР // Советское искусство. — 1928. — № 6. — Май. — С. 62.
201. Ф. Г. Кино на Подолии // Кино-неделя. — 1924. — № 38. — 21 октября. — С. 18.
202. Альф А. Пересувне кіно, чи кіно стаціонарне? // Кіно. — 1926. — № 12. — Грудень. — С. 9.
203. Сенгалевич М. До питання про кінофікацію села // Культробітник. — 1928. — № 2(29). — 31 січня. — С. 16; Клик К. Апарат Гозу на селі // Кіно. — 1929. — № 17(62). — Вересень. — С. 2.

Кинотехническая база Украины в годы восстановления народного хозяйства считалась по своему оснащению одной из лучших в СССР. Кинопроекционная аппаратура, выпускавшаяся в Одессе и Харькове, отличалась, по свидетельству современников, хорошим качеством. Создание государственного парка кинопроекционной аппаратуры шло за счет реквизиции частных установок, покупки и изготовления новых киноаппаратов на Харьковской фабрике, принадлежавшей Кинокомитету и открытой, по-видимому, в марте 1919 года. Судя по отчету Кинокомитета Наркомпросу УССР от 14 июня 1919 года, кинопроекторы впервые начала выпускать Харьковская фабрика. Подобную фабрику «по изготовлению волшебных фонарей и кинематографических аппаратов» намечалось открыть в том же году и в Киеве, но по ряду организационных и технических причин этого сделать не удалось. Киноаппараты на Харьковской фабрике выпускались вплоть до 1924 года[204]. Как отмечала специальная государственная комиссия, обследовавшая качество зарубежной, российской и украинской кинопроекционной аппаратуры, модели аппаратов, созданные в Украине, оказались более надежными и экономичными в сравнении с продукцией заводов РСФСР[205].

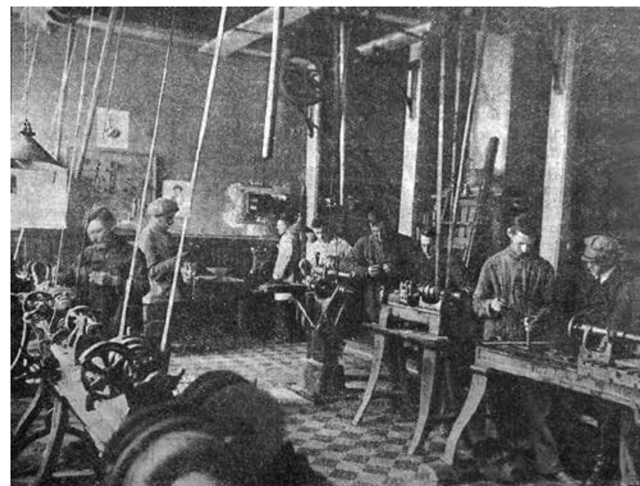
Одесские мастерские при областном отделе ВУФКУ открылись в 1923 году после принятия в июле на расширенном бюро партийной организации при одесском областном отделе ВУФКУ соответствующего решения. Приказом, подписанным П. Нечесом, были назначены 14 человек под руководством рабочего выдвиженца М. А. Левина. Мастерская размещалась в помещении бывшей бильярдной Московской гостиницы. В качестве образца для производства был выбран кинопроектор типа «Пате», хорошо зарекомендовавший себя в эксплуатации действующей киносети. Через 10 месяцев коллектив мастерской выпустил первые 49 кинопроекторов[206]. В это же время велись переговоры об аренде механического завода для изготовления собственных электропе-



Кинопроектор «Пате» украинского производства. 1923 г.

204. Діяльність Наркомосвіти УСРР за 1924–25 рік. — Х.: Держвидав України, 1926. — С. 157.
205. Всеукраинское Фото-Кино Управление. (Беседа с отв. раб. ВУФКУ Я. А. Корном) // Кино. — 1923. — № 2/6. — С. 33; Про стан та перспективи роботи ВУФКУ: (тези доповіді на II Пленумі ВУК) // Бюллетень Всеукраинского Комитета Союза Работников Искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 16.
206. В Главполитпросвете: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1923. — № 3/4. — Март-апрель. — С. 288.

Группа служащих мастерской по ремонту и изготовлению кинооборудования. Одесса, 1923 г.



Механические мастерские ВУФКУ в Одессе. 1923 г.

редвижных станций для сел и населенных пунктов[207]. После испытания работоспособности комплектов председатель правления ВУФКУ З. Хелмно издал приказ о переводе мастерской из областного подчинения в ведение управления ВУФКУ, присвоив ей название: «1-я центральная киномеханическая мастерская ВУФКУ».

К этому времени в мастерских, возглавляемых заведующим технической частью ВУФКУ Н. С. Домбровским, работали около 30 человек. И по сообщению Я. А. Корна, ВУФКУ получило в Москве заказ на большую партию частей для киноаппаратов[208].

207. Там же.
208. Всеукраинское Фото-Кино-Управление. (Беседа с отв. раб. ВУФКУ Я. А. Корном) // Кино. — 1923. — № 2/6. — Февраль–март. — С. 33.

В 1925 году штат рабочих был увеличен до 60 человек, а количество произведенных кинопроекторов возросло до 120 комплектов. Была расширена и занимаемая мастерской площадь – добавлены три комнаты на втором этаже Московской гостиницы. В 1926 году план выпуска проекторов был удвоен и составлял 300 комплектов. В связи с этим возникла острая необходимость в расширении производственных площадей. И мастерская была переведена в пустующее двухэтажное здание по адресу Ольгиевская ул., д. 3. В последующие годы мастерская расширялась, и для производственных цехов было освоено соседнее здание по Ольгиевской № 5. Со временем количество рабочих возросло до 600 человек, а производственный процесс перешел на трехсменную работу. В 1929 году началось строительство нового производственного корпуса киномеханического завода ВУФКУ по адресу ул. Дальницкая, 25, в дальнейшем получившего название «Кинап». По состоянию на 1 июля 1930 года директором завода был Четин, 16 декабря его сменил Бялецкий, который в этой должности проработал до 6 марта 1931 года.

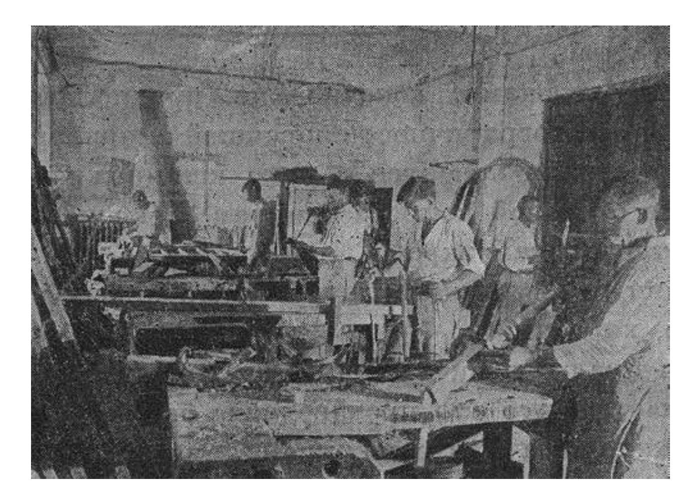
После преобразования одесской мастерской в завод харьковская мастерская перешла на ремонт аппаратуры, хотя вопрос об организации в Харькове завода ВУФКУ «для производства киноустановок» стоял остро и даже нашел отражение в постановлении ЦК КП(б)У[209]. В 1924/25 операционном году мастерские выпустили 120 кинопроекторов, на 1925/26 — запланировали к выпуску 320 комплектов, а в дальнейшем после окончания строительства механического завода планировалось выпускать от 1 000 до 1 500 комплектов в год[210]. В октябре 1923 года в мастерских работали 8 рабочих, в октябре 1925 — 51. Кроме киноаппаратов, эти мастерские выпустили и 8 920 отдельных частей к проекторам[211]. Также открылись ремонтные мастерские в других городах — в Киеве (1923), Днепропетровске (1925), Артемовске (1926)[212].

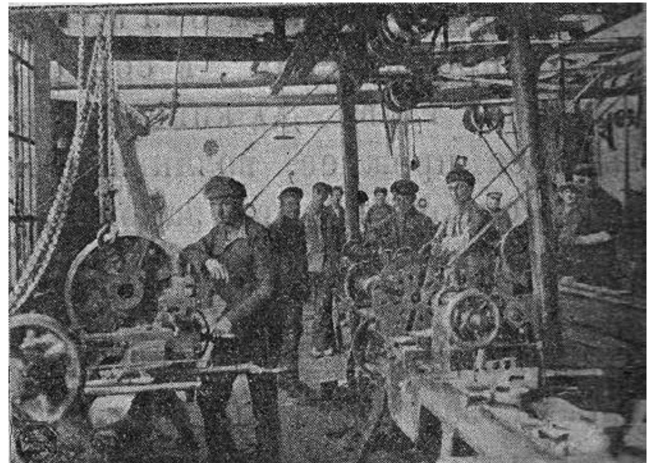
Первые экспериментальные образцы кинопроекторов Одесские мастерские изготовили по образцу широко распространенных французских киноаппаратов «Пате» в октябре 1923 года[213] и отправили к Ноябрьским праздникам в украинские деревни[214]. К концу 1925 года было выпущено 162 комплекта, к этому времени инженеры разработали модель «Пате № 2 улучшенный». Себестоимость этих комплектов не превышала 550 рублей. На 1925/26 операционный год ВУФКУ запланиро-

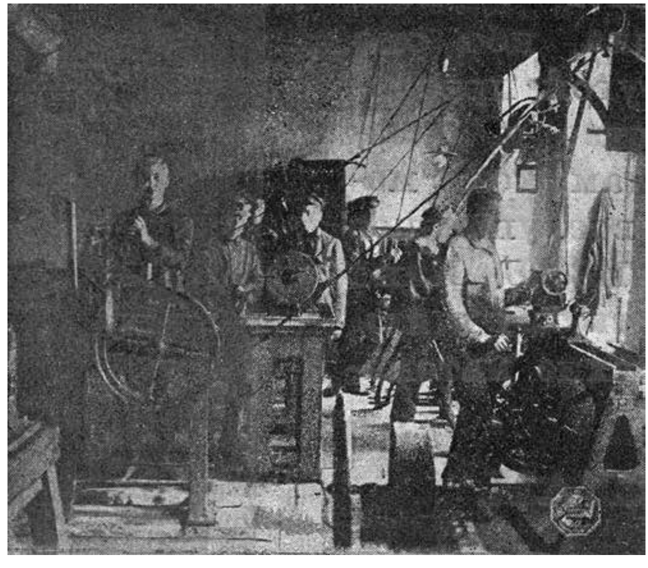
209. Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 281
210. Нечес Г. Планова кінофікація села // Селянський будинок. — 1925. — № 6. — Червень. — С. 39. По другим данным механические мастерские выпустили в 1924 году 49 кинопроекторов и 2 500 деталей, в 1925 — 120 и 8 000, в 1926 — 320 и 17 000 соответственно. В 1927 году Одесский механический завод выпустил 400 кинопроекторов, из которых 60 были поставлены рабочим клубам. См.: Стан та перспективи кінопромисловості на Україні: (тези доповіді правління ВУФКУ на III пленумі ВУК Робміс) // Бюллетень Всеукраинского Комитета Союза Работников Искусств. — 1927. — № 1(9). — Январь. — С. 5; Про стан та перспективи роботи ВУФКУ: (тези доповіді на II Пленумі ВУК) // Бюллетень Всеукраинского Комитета Союза Работников Искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 16.
211. Ліфшиц Б. На суд трудящих (Закінчення) // Кіно. — 1926. — № 4. — Лютий. — С. 4–5.
212. Діяльність Наркомосвіти УСРР за 1924–25 рік. — С 157; Всеукраинское Фото-Кино Управление. (Беседа с отв. раб. ВУФКУ Я. А. Корном) // Кино. — 1923. — № 2/6. — С. 33; Комуніст. — 1926. — № 175. — 3 серпня.
213. Известия. (Вечерний выпуск). — 1923. — 25 октября; Известия. — 1923. — № 261. — 15 ноября. — С. 5.
214. Подарок Октябрю: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 17. — [Осень, 1923]. — С. 11.

вало уменьшить стоимость до 450–500 рублей[215].

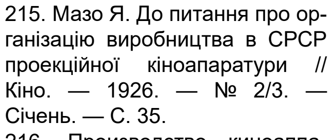
В связи с планом кинофикации села по подсчетам необходимо было изготовить 8 000 кинокомплектов. В связи с этим ВУФКУ обратилось с ходатайством в ВСНХ Украины об организации заводского производства киноаппаратуры. ВСНХ постановил предложить киевскому отделу местного хозяйства выяснить возможность производства кинопроекторов на киевском заводе «Физико-химик»[216]. Летом 1925 года в научно-техническом отделе ВСНХ по докладу ВУФКУ состоялось совещание «О производстве киноаппаратов на Украине». При ВСНХ была образована специальная комиссия с участием представителей центральных правлений профсоюзов Рабиса и металлистов, чтобы установить, какие кинопроекторы лучше ВУФКУ: «Пате» или те, что изготавливаются в РСФСР. Совещание признало также необходимым разработать проект строительства заво-





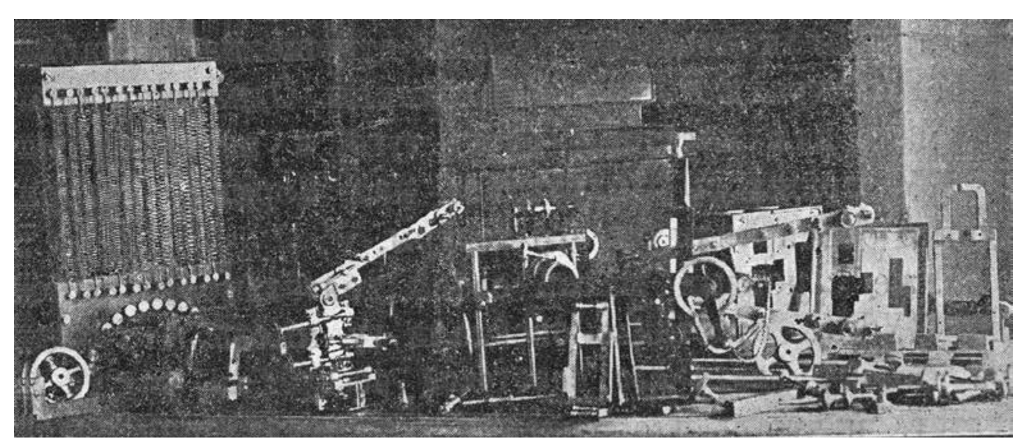


Механические мастерские ВУФКУ в Харькове. 1923 г.



215. Мазо Я. До питання про організацію виробництва в СРСР проекційної кіноапаратури // Кіно. — 1926. — № 2/3. — Січень. — С. 35.

216. Производство киноаппаратов на Украине: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 20. — 6–13 апреля. — С. 12.



Аппараты и запчасти, изготовленные в мастерской ВУФКУ в Харькове. 1923 г.

да для массового производства кинопроекторов[217]. В январе 1926 года и весной 1927-го обсуждалась возможность изготовления силами мастерских собственных электростанций по образцу фирмы «Пате-Пик»[218].

Кроме кинопроекторов, мастерские выпускали и другое оборудование. Так, в отчете о работе Харьковской механической мастерской сообщалось, что на ее базе налажен выпуск дуговых ламп, фонарей, железных столов, вилок для катушек, двойных наматывателей[219]. С осени 1926 года, пока разрабатывался проект крупного завода по производству кинооборудования, решено было объединить мастерские Одессы и Харькова и перенести производство кинопроекторов в Одессу или Киев[220], а в середине января совместный пленум ЦК КП(б)У и Всеукраинского комитета союза Рабис поддержал план ВУФКУ постройки механического завода для изготовления киноаппаратуры[221]. Летом 1927 года мастерские Харькова и Одессы объединяются в Одесский механический завод, и к осени планировалось изготовить 400 кинопроекторов[222], а с 1928 года выйти на показатель 2 000 комплектов ежегодно[223]. Против организации мастерской киноаппаратуры в Одессе возражал Ленинградский оптический завод. Однако обследование Комитета по повышению качества продукции показало, что киноаппараты мастерской ВУФКУ в Одессе более качественные и менее дорогие, чем кинопроекторы производства Ленинградского завода[224]. Но руководство Ленинградского государственного оптического завода смогло убедить вышестоящие органы в том, что их продукция

217. Виробництво кіноапаратів: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 9. — Липень. — С. 24.
218. Урін А. Кінофікація і електрифікація // Селянський будинок. — 1926. — № 2. — Лютий. — С. 45; Соловей Я. Підсумки й перспективи кінофікації: [Ред. ст.] // Кіно. — 1927. — № 9(21). — Травень. — С. 3.
219. ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 4. — Арк. 8–8 зв.
220. Завод кіноапаратури: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 11. — Жовтень. — С. 27; Організація фабрики кінопроекційної апаратури: [Ред. ст.] // Комуніст. — 1927. — 13 січня. — № 10(2095). — С. 6.
221. ЦК КП(б)У и Пленум Всеукраинского К-та Союза Рабис о деятельности ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кино-фронт. — 1927. — № 2. — 1 февраля. — С. 31.
222. Кино-строительство к летнему сезону: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 24. — С. 17.
223. ЦДАВО України. — Ф. 166. — Оп. 6. — Спр. 9291. — Арк. 106; Із огляду Народного Комісаріату Освіти УСРР про діяльність за 1924/25, 1925/26, 1926/27 рр. // Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 513.
224. Якість кіноапаратури ВУФКУ: [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1927. — № 27. — 23 липня. — С. 8; Скрипник М. Статті й промови. Т. 5. Література й мистецтво. — Х.: Держвидав України, 1930. — С. 239.

лучшая в Союзе и нет необходимости производить кинооборудование в Украине. Вследствие чего ВСНХ РСФСР выступил против наращивания производственных мощностей Одесских мастерских.

18 октября 1927 года, заслушав доклад ВУФКУ о хозяйственном и финансовом плане на 1926/27 год, Коллегия Наркомпроса УССР приняла резолюцию:

«Развитие кинофикации села требует распространения производства проекционной киноаппаратуры. Коллегия принимает план ВУФКУ по расширению Одесского механического завода до 1 200 компл. в год. Коллегия считает совершенно безосновательным отрицание ВСНХ РСФСР этого расширения и решительно ставит вопрос о необходимости расширения этого завода. Коллегия НКП просит ВСНХ УССР оказать в этом деле ВУФКУ соответствующую помощь»[225].

19 декабря 1927 года, с целью упорядочения производства и ценообразования на кинопроекторы Наркомпрос подготовил специальное постановление:

«Согласиться с предложением ВУФКУ об установлении цен на кинокомплекты на основании убыточности продажи. Признать невозможным в дальнейшем продавать киноаппараты сельским экранам по 470 руб. на основании стоимости зарубежной закупки 1925, когда себестоимость киноаппарата составляет 567 руб. 76 коп., а продажная цена российских киноаппаратов составляет 1 700 руб. Поручить ФЭУ дать заключение на цены, предлагаемые ВУФКУ»[226]. Так, по отчету заведующего Харьковским областным отделом ВУФКУ Савчука, себестоимость кинокомплекта составляла 500 рублей, хотя на самом деле эта цифра была более высокой — 850 рублей. Естественно, реализация кинопроекторов по запланированным ценам для села 500 а для клубов 800 рублей была невозможна. Что и было подчеркнуто в письме правления ВУФКУ от 6 мая 1928 года[227].

7 мая 1928 года Заведующий Харьковским краевым отделением ВУФКУ Савчук обратился в правление с предложением привлечь в производство кинопроекторов иностранный концессионный капитал. Однако председатель правления ВУФКУ И. Воробьёв в ответном письме отмечал, что правление считает нецелесообразной передачу Одесской мастерской другой хозяйственной организации, которая не может быть компетентна в области кинодела. Тем более что кинопроекторы производства ВУФКУ качественней и дешевле кинопроекторов ТОМП Ленинградского механического завода. Кроме того, ВУФКУ имеет технические и материальные возможности для дальнейшего планомерного развития этого производства. И привлечение иностранного финансирования для производства кинопроекторов неце-

225. Резолюція по доповіді ВУФКУ про господарчий та фінансовий план на 1926/27 р.: Витяг з протоколу Колегії НКО УСРР № 28 від 18 жовтня 1927 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1927. — № 43(79). — 1–5 листопада. — Арт. 654.

226. Про встановлення продажньої ціни на кінокомплекти: Постанова НКО УСРР від 19 грудня 1927 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — Х., 1928. — № 3(90). — 14–21 січня. — Арт. 17. По другим данным в 1927 году отпускная цена кинопроекторов составляла 850 рублей. См.: Про стан та перспективи роботи ВУФКУ: (тези доповіді на II Пленумі ВУК) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 16. Летом 1927 года на заседании ОДСК председатель правления ВУФКУ сообщил, что себестоимость кинокомплекта составляет 540 рублей, и выпустить в текущем году планируется 1 200 комплектов. См.: О деятельности ВУФКУ: [Ред. ст.] // Рабис. — 1927. — № 27(69). — 19 июля. — С. 9.

227. ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 5. — Арк. 196.

лесообразно и лучше это финансирование направить на организацию производства отечественной кинопленки, поскольку своими силами сделать это не удастся[228].

Исходя из тяжелого финансового положения ВУФКУ и убыточности реализации им киноаппаратуры, Коллегия Наркомпроса сочла необходимым реализовывать киноаппаратуру селам и профсоюзам не по себестоимости, а по цене, включающей прибыль[229].

Наряду с внутренними проблемами, связанными с производством кинооборудования, имелись и внешние — со стороны РСФСР продолжало оказываться давление на ВУФКУ, с целью свертывания в Украине производства кинопроекторов. «Решительное возражение должно вызвать также стремление ВУФКУ организовать собственное производство киноаппаратуры, — отмечал В. Тимофеев. — Мы сейчас не настолько богаты, чтобы позволить себе при наличии первоклассно оборудованного и не полностью загруженного завода, специализировавшегося на производстве киноаппаратов, строить новый завод, обрекая его заранее на недогрузку. Все производство кинопроекционной аппаратуры должно быть сосредоточено на заводе ТОМП, как это уже неоднократно постановляли высшие правительственные и партийные инстанции»[230].

Но механический завод удалось отстоять. Президиум ВУК Рабиса в преддверии проведения Всесоюзной фото-кино-конференции принял постановление о ходатайстве перед центральными органами о целесообразности работы Механического завода в Украине:

«4. Отмечая развитие деятельности Одесского механического завода по изготовлению киноаппаратуры, — поставить вопрос перед соответствующими организациями о необходимости дальнейшего существования завода»[231].

Подобная резолюция была принята IV Всеукраинским производственным киносовещанием в октябре 1928 года:

«8. Совещание категорически возражает против мыслей о закрытии Одесского Механического Завода по соображениям, якобы ТОМП сможет на весь СССР производить кинопроекционную аппаратуру. Имея в виду производство, кроме обычной киноаппаратуры, электростатических школьных аппаратов, фотоаппаратов и любительских киносъемочных аппаратов, принять мероприятия, чтобы вложить средства на распространение механического завода»[232].

Завод решено было оставить, так как масштабное расширение сельской киносети требовало большого количества кинопроекторов, а Ленинградский завод оказался не в состоянии самостоятельно удовлетворить спрос на кинооборудование всего СССР. Но и работа двух заводов не смогла покрыть постоянно увеличивающийся дефицит киноаппаратуры. В связи с реализацией пятилетнего плана развития украинской кинопромышленности ВУК Рабиса принимает постановление:

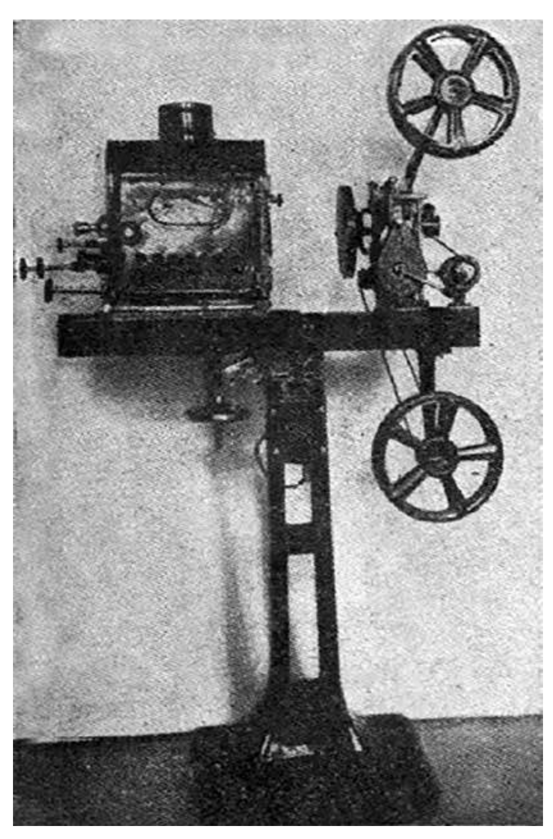
228. Там же. — Арк. 190–190 зв.
229. Резолюція Колегії НКО про діяльність ВУФКУ за 1926/27 р. та промфінплан на 1927/28 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — Х., 1928. — № 51(138). — 15–22 грудня. — Арт. 757.
230. Тимофеев В. За советскую кинопроекционную технику // Жизнь искусства. — 1928. — № 42(1220). — 14 октября. — С. 1.
231. О Всесоюзной фото-кино-конференции: Постановление Президиума ВУК // Бюллетень Всеукраинского Комитета Союза Работников Искусств. — 1928. — № 1(21). — Январь. — С. 3.
232. Всеукраїнська виробнича кінонарада: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 12(48). — Грудень. — С. 18.

«8. Учитывая, что отсутствие дешевой киноаппаратуры негативно влияет на развитие киносети, необходимо заострить внимание на развертывании производства киноаппаратуры. Необходимо производство киноаппаратуры увязать с общим ростом сети, причем производство этой аппаратуры должно со временем удешевляться»[233].

Но Одесский завод не смог реализовать поставленную задачу по увеличению темпов производства и уменьшению себестоимости выпускаемой киноаппаратуры. В резолюции коллегии Наркомпроса о деятельности ВУФКУ за 1926/27 хозяйственный год и о промфинплане на 1927/28 год, в частности, отмечалось:

«4. Производство киноаппаратуры из-за недостаточной отлаженности этого производства является убыточным для ВУФКУ и что в последнее время ВУФКУ, несмотря на большой спрос на киноаппаратуру, продавало его с убытком, а производственная программа по выпуску киноаппаратуры все время не выполнялась»[234].

Невыполнение явно завышенного производственно-финансового плана оказалось Одесскому заводу не под силу — недостаток промышленных мощностей. В связи со сложившейся критической ситуацией Пленум ВУК Рабиса постановил процент невыполнения плана снизить с 33,4 до 12, а себестоимость продукции уменьшить на 14,24%[235]. Но и показатели первого полугодия 1930 года оказались неутешительными — план выполнили лишь на 33%[236]. Постоянное невыполнение планов российскими и украинскими заводами, неудовлетворительное развитие киносети и кинопроизводства в масштабах СССР было подвергнуто жесткой критике со стороны ЦК ВКП(б). Руководствуясь письмом ЦК партии, правление Украинфильма при-



Кинопроектор «Украинец»

233. Про основні установки п'ятирічного плану розвитку Української кінопромисловості: (Резолюції та постанови IV-го Пленуму Всеукраїнського Комітету. 23–24 жовтня 1928 року) // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 11(31). — Листопад. — С. 5–8.
234. Резолюція Колегії НКО про діяльність ВУФКУ за 1926/27 р. та промфінплан на 1927/28 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — Х., 1928. — № 51(138). — 15–22 грудня. — Арт. 757.
235. Про виконання плану ВУФКУ за 1928–1929 рр. та про промфінплан на 1929–30 рр.: (резолюції та постанови II пленуму Всеукраїнського Комітету від 22–24 вересня 1929 року) // Бюлетень Всеукраїнського Комітету Спілки Робітників Мистецтв. — 1929. — № 9(41). — Вересень. — С. 1.
236. Виконання плану за 1-е півріччя по ЦП ВУФКУ: Постанова Президії ВУК // Бюлетень Всеукраїнського Комітету Спілки Робітників Мистецтв. — 1930. — № 8/9(52/53). — 25 червня. — С. 2.

няло специальное постановление, некоторые пункты которого касались рационализации производственных процессов Механического завода и мер по эффективному строительству нового предприятия:

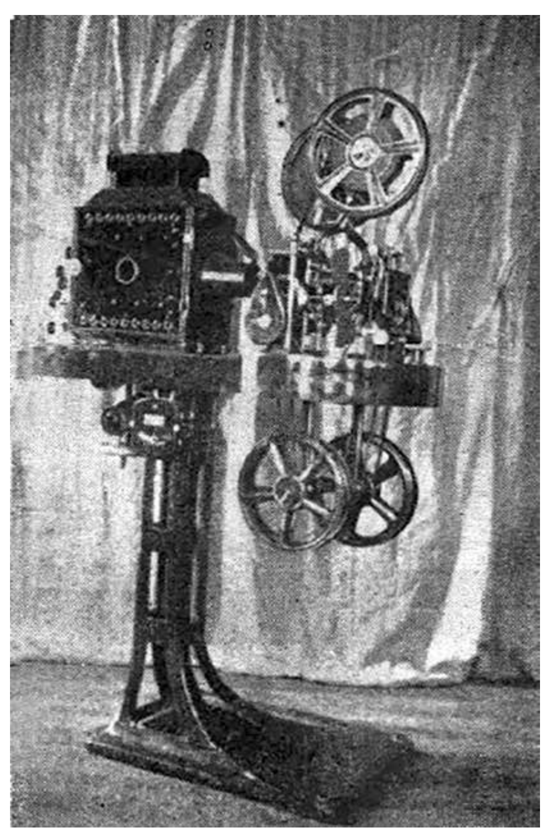
«2) Развернуть работу в деле встречного промфинплана, проводя рационализаторские мероприятия в процессах производства механзавода.

3) Приступить к переводу отдельных цехов механзавода на хозяйственный расчет, конкретизируя задания для всего оборудования.

4) Добиться полной загрузки и использования оборудования механзавода в течение целых суток.

5) Полностью ликвидировать брак, имеющий место на механзаводе в последнее время, в частности во 2-м и 3-м кварталах.

6) Увеличить внимание к новому механзаводу, выделив отдельную бригаду для систематического ухода за строительством и своевременной сигнализации обо всех проблемах на строительстве»[237].



Двойной кинопроектор «Украинец»

К началу 1930 года динамика ежегодного выпуска кинопроекционной аппаратуры выглядела следующим образом: в 1927 г. — 400 комплектов, в 1928 г. — 799, в 1929 — 1 151 комплект[238]. На заводе достаточно успешно разрабатывались новые модели кинопроекторов — «Украинец», «Дуплекс», «ВУФКУ» и другие модели для стационарных и передвижных киноустановок, а также специально для кинофикации школ.

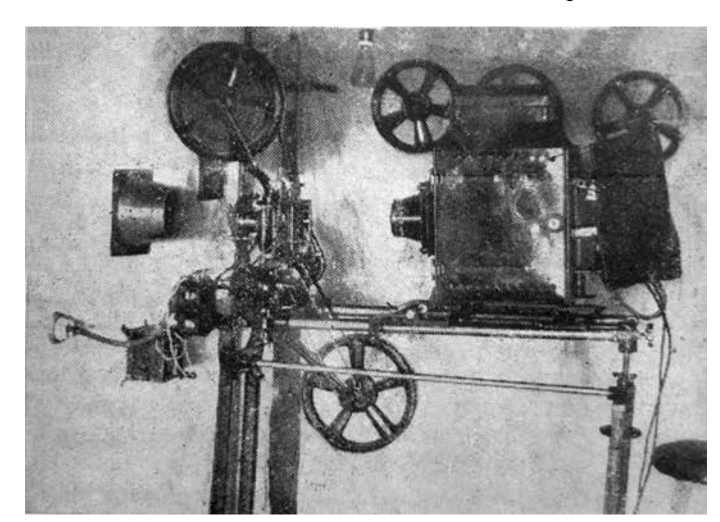
Модернизировалась и старая аппаратура, чему в немалой степени способствовали работники двенадцати киноремонтных мастерских, открытых в крупных городах Украины. Некоторые усовершенствования были внедрены в производство по всему Союзу, например, обтюраторы с вентиляционными

237. Постанова управи «Українфільму» про заходи щодо переведення в життя листа ЦК ВКП(б) з 3/IX–1930 р. // Бюлетень Всеукраїнського Комітету Спілки Робітників Мистецтв. — 1930. — № 14(58). — Листопад. — С. 19.

238. Соловей Я. Указ. соч. — С. 3; Воробйов І. Економіка кіно: Перспективи розвитку української кінематографії // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 18; Кіномережа ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 18/19(88/89). — 22 травня. — С. 15. Позже И. Воробьёв привел другую цифру — 1 000 кинокомплектов в 1929 году. См.: Воробйов І. Про українське кіно. Стан, плани і перспективи української кінематографії. — К.: ВУФКУ, 1929. — С. 24.

приспособлениями, экономичные осветительно-проекционные системы и ряд других[239].

Чтобы улучшить качество проекции, почти во всех кинотеатрах ВУФКУ были установлены зеркальные лампы системы «Круп-Ернеман», изготовленные мастерскими ВУФКУ. Помимо улучшения проекции, эти лампы давали экономию электроэнергии на 4%. Для непрерывной демонстрации фильмов в 12 кинотеатрах ВУФКУ были установлены специальные двойные кинопроекторы производства Механического завода ВУФКУ в Одессе. Также в течение 1929/1930 операционного года был запланирован выпуск 50 комплектов кинопроектора «Украинец»[240] и испытание прибора для охлаждения пленки системы Татарского[241]. В это же время Механический завод наладил выпуск передвижки «Пате-ВУФКУ», которая по техническим характеристикам превосходила изготовляемые в РСФСР кинопроекторы ГОЗ[242].



Кинопроектор «Пате-ВУФКУ»

Количество выпускаемого кинооборудования никак не могло удовлетворить спрос постоянно увеличивающейся киносети. Председатель правления ВУФКУ И. Воробьёв отмечал, что намеченный рост сети к концу пятилетки потребует для стабильной работы иметь 8 463 кинопроектора разных типов — стационарных, школьных, передвижных. Также в отчете Воробьёва отмечалось, что нынешний показатель Механического завода (500 проекторов в год) необходимо будет увеличить до 2 500 штук, то есть увеличить на 500%[243]. Но намеченный план по увеличению производства кинооборудования не выполнялся. По состоянию на 1 октября 1929 года было выпущено 710 кинопроекторов из 960 запланированных. Причем запланированная стоимость комплекта в 661 рубль увеличилась до 753. Срыв плана Механическим заводом член правления ВУФКУ П. Косячный расценивал как «следствие отсутствия соответствующих организационных и рационализаторских мероприятий на самом производстве»[244].

239. Советский экран. — 1929. — № 30. — С. 12.
240. Поліпшення кінопроекції по театрах ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 21/22(69/70). — Листопад. — С. 14.
241. Хроніка ВУФКУ: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1929. — № 8(27). — 2 грудня. — С. 6.
242. Новий тип пересувного апарату для села: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 23/24(71/72). — Грудень. — С. 10.
243. Воробьёв И. Перспективы развития украинской кинематографии // Кино и культура. — 1929. — № 2. — С. 76.
244. Косячний П. Перед шерегом цифр // Кіно. — 1929. — № 19(67). — Жовтень. — С. 5.

Эмблема механического завода ВУФКУ

В 1930 году штат Механического завода составлял 500 квалифицированных рабочих. Тем не менее за 9 месяцев работы выпустил лишь 450 комплектов киноаппаратуры, то есть 37%[245]. Директор Киевской кинофабрики П. Ф. Нечес, анализируя положение украинской кинопромышленности, отмечал: «Можно уже сейчас сказать, что в конце пятилетки мы будем выпускать не 3 000 кинокомплектов, как намечено пятилеткой, а, по крайней мере, 5 000, в связи с чем уже в этом году перед ВУФКУ встал вопрос о строительстве нового механзавода в Одессе, для которого уже заказан проект и составлены сметы с таким расчетом, чтобы начать его строить еще в 1929/30 операционном году и закончить в течение двух следующих лет, потому что в старом помещении механзавода, даже при трех сменах, можно выпускать лишь около 2 000 комплектов»[246].

20 мая 1930 года Коллегия Наркомпроса УССР принимает постановление «О промфинплане ВУФКУ на 1929–30 год», в котором подтверждалась необходимость строительства нового механического завода: «Чтобы обеспечить строительство киносети, надо всесторонне развернуть производство киноаппаратуры. Программу развития Механического завода ВУФКУ в Одессе и по линии расширения завода, и по линии увеличения программы его производства — утвердить. Одновременно с этим признать, что необходимо начать строительство нового механического завода с таким расчетом, чтобы этот завод можно было использовать для выполнения производственной программы в 1930/31 хозяйственном году»[247]. В итоге строительство Механического завода удалось «сдвинуть с мертвой точки». 13 августа 1930 года Правление Союзкино приняло постановление о ходе строительства киномеханического завода «Украинфильм» в Одессе. По годам производство киномеханического завода в разрезе пятилетки разбито так: 1928/29 г. — 799 кинокомплектов, 1929/30 — 1 151, 1930/31 — 1 575, 1931/32 — 2 016 и в 1932/33 — 2 486[248].

Отметим, что наряду с фабричным производством ВУФКУ в Украине достаточно широко развилось изобретательство в области кинотехники. Деятельность

245. І. Ж. Неприпустимий прорив // Кіно. — 1930. — № 17. — С. 6.
246. Нечес П. Від «Пате» до «Українця» // Кіно. — 1930. — № 3(75). — Лютий. — С. 10.
247. Про промфінплан ВУФКУ на 1929–30 рік: Постанова Колегії НКО УСРР від 20 травня 1930 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — Х., 1930. — № 26. — 30 червня. — Арт. 407.
248. Воробьёв И. Указ. соч. С. 76.

технических работников кино заслуживает внимания, поскольку в те годы кинематограф еще только накапливал материально-технические ресурсы, и даже на украинских кинофабриках, считавшихся наиболее оснащенными, ощущалась острая нехватка съемочной техники, из-за чего еще и в 1928 году нередко простаивали съемочные бригады.

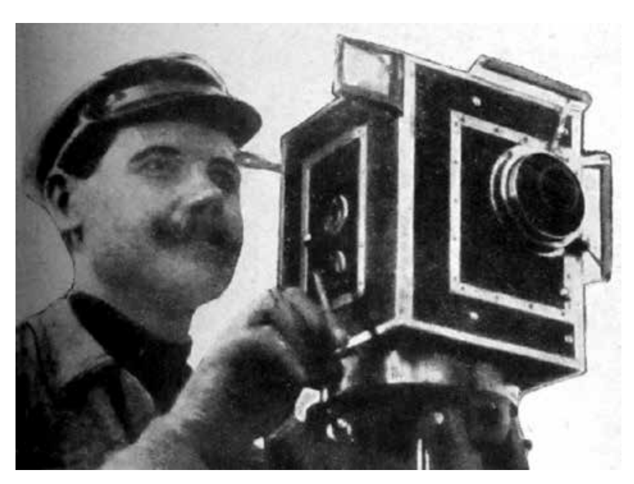
О профессоре Кириллове, который вместе с ассистентом Бочиным сконструировал в 1923 году машину для «обливки пленки», говорилось выше. В конце 1924 года один из рабочих Одесской кинофабрики сконструировал очень простой и легкий переносной юпитер «Звезда», дающий ровный белый свет. Светильник был утвержден и изготовлено 10 экспериментальных экземпляров[249]. В 1927 году пресса сообщила о том, что Одесская фабрика успешно выпускает лампы ручной регулировки типа 500 м/м[250].

Кинооператор А. Калюжный запатентовал изобретение, позволяющее во время съемки проектировать в кадр дополнительное изображение (декорацию любой величины). При совмещении съемочной кинокамеры с изобретенным проекционным аппаратом возможно впечатывание в кадр подвижной декорации. Аппарат имел, кроме главного, еще добавочный объектив и особую ограждающую пластинку между главным и добавочным объективами. Данный аппарат давал возможность делать все «замены», производимые новейшими в то время техническими средствами, как-то: зеркальный метод Шюфтанга, съемку через стекло, двойную комбинированную съемку[251].

А. Калюжный

Оптик-механик Одесской кинофабрики Анин сконструировал съемочный аппарат, который по своей конструкции был значительно проще иностранных аналогов и весил в два раза меньше аппарата «Дебри». Преимущество аппарата Анина заключалось в отсутствии мелких и хрупких частей, а также в ряде нововведений, исключающих возможность засорения и примерзания на морозе. Эта кинокамера из-за простоты конструкции могла изготавливаться механической мастерской ВУФКУ в Одессе, за исключением опти-

249. На кинофабрике ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 1. — 28 января. — С. 12.
250. Шнейдеров В. Советская кинопромышленность / Владимир Шнейдеров // Советское кино. — 1927. — № 7. — Июль. — С. 31–32.
251. Новое изобретение: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1927. — № 20(175). — 17 мая. — С. 19; Буш М. Важливий винахід / Микола Бажан // Кіно. — 1927. — № 13(25). — Червень. — С. 4; Радянський кіно-апарат: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 14.



Кинокамера конструкции Анина

ки, которую планировалось заказывать на заводе ГОЗ. Ориентировочная стоимость киноаппарата вместе с футляром и штативом составляла 700 рублей[252].

Интересные по разнообразию возможностей применения камеры создали помощник киномеханика одного из днепропетровских кинотеатров Ковальчук[253], братья А. и В. Буевичи[254].

Кинооператор М. Кауфман изобрел специальный киноштатив, позволяющий прикреплять кинокамеру к труднодоступным местам — к рессоре автомобиля или к скобе фабричного дымохода, к мотоциклу. Другое интересное приспособление, изобретенное Кауфманом, — шарнирный вал, позволяющий управлять кинокамерой на расстоянии. Также Кауфман сконструировал авиационный штатив, благодаря которому кинокамеру можно было прикреплять к пулеметной турели самолета[255].

М. Кауфман

Киномеханик М. Ширман усовершенствовал световой конденсатор для кинопроекторов, благодаря чему проекционные линзы служили в полтора раза дольше, также освещение становилось более мягким. Благодаря усовершенствованию Ширмана экономилось до 15% электроэнергии. ВУФКУ на протяжении нескольких месяцев в своих кинотеатрах эксплуатировало световой конденсатор Ширмана и лишь после вмешательства суда выплатила рабочему-изобретателю причитающийся гонорар[256].

252. Аппарат т. Анина: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13(114). — 1 сентября. — С. 11; На кинопроизводстве: [Ред. ст.] // Рабис. — 1927. — № 47(89). — 6 декабря. — С. 13.
253. Хроніка ТДРК: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 8(44). — Серпень. — С. 10.
254. Советский экран. — 1928. — № 10. — С. 14; Советский экран. — 1928. — № 17. — С. 15.
255. Удосконалений кіноапарат: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 12(48). — Грудень. — С. 4.
256. …И ВУФКУ: [Ред. ст.] // Рабис. — 1929. — № 24. — 11 июня. — С. 19.

Кинокамера конструкции В. Зеленцова

Среди внедренных в производство изобретений отметим кинокамеру Зеленцова, рассчитанную для хроникальных съемок. Весила не более 4 килограммов в комплекте с кассетами на 120 метров кинопленки. В кинокамере наводка резкости производилась зеркальным способом. Камера была проста в обращении и предназначалась как для натурных, так и для мультипликационных съемок. Стоимость кинокамеры без оптики не превышала 200 рублей[257].

Оператор-документалист Б. Цейтлин разработал модель совмещенной камеры для одновременной съемки общих и крупных планов[258].

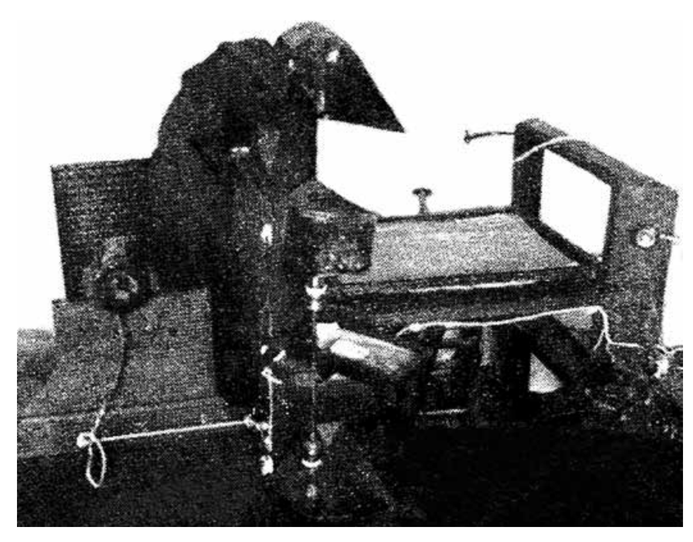
Б. Цейтлин

По инициативе украинских мультипликаторов к мультсъемочному аппарату был приспособлен двигатель, что позволило упростить работу. По сообщениям прессы, ни в Москве, ни в Ленинграде, ни на кинофабриках других республик электромоторы в мультипликации не использовались. Интересное решение конструкции станка для впечатывания мультипликации в натурные съемки изобрел художник-мультипликатор В. Левандовский[259].

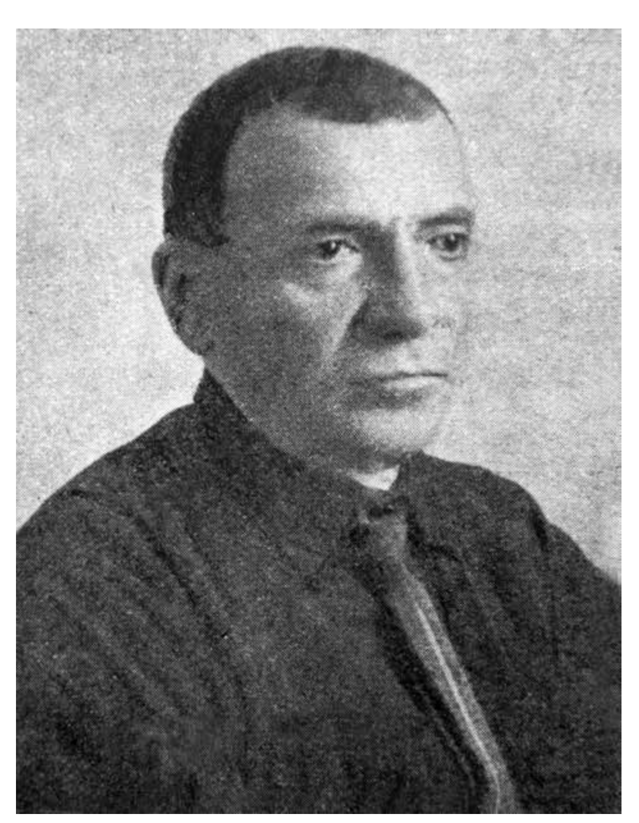
Ряд усовершенствований и изобретений, способствовавших расширению постановочных возможностей, были сделаны мастерами обработки пленки, которые помогали режиссерам и операторам добиваться необходимого тонального решения сцен и эпизодов химико-технологическим путем. С большой теплотой отзывались,

257. Апарат Зеленцова: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 19(67). — Жовтень. — С. 15.
258. Советский экран. — 1929. — № 5. — С. 15.
259. Лойко Г. Коли оживають малюнки / Григорій Лойко // Кіно. — 1929. — № 14(60). — Липень. — С. 14. Лойко Г. Трохи історії / Григорій Лойко // Радянське кіно. — 1933. — № 3. — С. 8–10.

например, работники ВУФКУ о ветеранах кинематографии химике Я. М. Мазо, работавшем на Одесской кинофабрике[260], и пиротехнике П. К. Чепати — ветеране Ялтинской кинофабрики[261]. С благодарностью вспоминали и лаборанта Ялтинской кинофабрики В. Семенова — изобретателя автоматического регулятора света на кинокопировальном станке. Автомат имел ряд важных технических преимуществ перед иностранными образцами и стоил в 20 раз дешевле импортных. Первый же опытный образец, изготовленный автором, был введен в эксплуатацию и дал хорошие результаты[262].



Мультстанок В. Левандовского



Я. Мазо

Механизированные декорации особой конструкции были созданы для фильма «Кира-Киралина» (1928, реж. Б. Глаголин; опер. Н. Фаркаш; худ. Р. Шарфенберг). Съемочной группе пришлось проявить большую изобретательность для создания достоверной атмосферы места действия. Для съемки с движения были сооружены оригинальный подъемник и универсальная

260. Один із піонерів: [Ред. ст.] // Кіно. — 1927. — № 5(17). — Березень. — С. 12.
261. Выздоровление т. Чепати: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 12. — 31 мая. — С. 11; Г. Дик. Чепати / Г. Дик. // Вестник работников искусств. — 1925. — № 10(32). — 31 декабря. — С. 272.
262. ЦДАВО України. — Ф. 332. — Оп. 1. — Спр. 25. — Арк. 17.

подвижная операторская площадка, не уступающая по своим возможностям иностранным операторским кранам.

Оригинальные приемы декоративного оформления, основанные на применении комбинированных съемок, были использованы в фильме «Джимми Хиггинс» (1928, реж. Г. Тасин; опер. М. Бельский; худ. Г. Байзенгерц, С. Зарицкий). Пожалуй, впервые в технологической практике советского кино там применялись макеты для съемки общих планов городов и заводов. Также широко использовалась съемка двойной экспозицией с дорисовками на восковой бумаге, благодаря чему удалось создать выразительные кадры ночных сцен.

Дорисовки на стекле и макеты применялись при создании постановочно-сложного фильма «Спартак» (1926, реж. Э. Мухсин-Бей; опер. М. Гольдт; худ. Г. Байзенгерц). В частности, таким способом удалось уменьшить материальные затраты на воспроизведение обстановки древнего римского цирка (в массовках участвовало до тысячи человек)[263].

Кадр из фильма «Спартак». 1926 г.

263. Комуніст. — 1926. — № 175. — 3 серпня.

РАЗДЕЛ 6. ЖАНРЫ И ТЕМАТИКА УКРАИНСКОГО КИНЕМАТОГРАФА (1922–1930)

6.1 Репертуарная политика ВУФКУ

С вводом НЭПа планирование в СССР стало основой управления всего производственно-хозяйственного аппарата, в том числе и кинематографа. Количественное планирование выпуска кинопродукции началось фактически с созданием ВУФКУ. В первые годы работы киноведомства плановость работы носила в большей степени финансовый, а не тематический характер.

С начала запуска кинопроизводственного цикла в 1922/23 финансовом году руководство ВУФКУ в большей степени беспокоилось о налаживании собственного производства фильмов, которое смогло бы обеспечить финансовую выгоду. Поэтому четкого тематического планирования еще не было. В интервью московскому журналу «Кино» один из представителей правления ВУФКУ, посетивший Москву в середине января 1923 года, в частности, заявил: «Что касается общей характеристики репертуара, то мы собираемся по преимуществу и в первую очередь ставить то, что может быть нами сделано лучше, чем за границей, имея в виду вывоз лент за границу, т. е. картины из русской жизни, из иностранных писателей инсценировать лишь то, что ближе всего к русской современности. Будем стремиться к хорошему качеству работы и к созданию хорошей русской картины, которая может бороться с американским детективом и вытеснить его с экрана»[264]. Помимо производства игровых картин планировалось наладить выпуск киножурнала с материалами из украинской жизни, а также с сюжетами от корреспондентов в Москве, Петрограде и за границей.

В 1922–1924 годах из-за репертуарной неразберихи многие из намеченных постановок так и не были реализованы. В 1922 году были выпущены два агитфильма: «Голод и борьба с ним», «История 1-го мая» и три экранизации: «Последняя ставка мистера Энниока» (по мотивам рассказа А. Грина «Жизнь Гнорра»), «Призрак бродит по Европе» (по мотивам рассказа Э. По «Маска красной смерти») и «Шведская спичка» (по одноименному рассказу А. П. Чехова). Также, по сообщениям прессы, велись подготовительные работы к постановкам «Сто процентов» (по Э. Синклеру) и «Пригвожденные» (по повести С. И. Гусева-Оренбургского), «Овод» (по Э. Войнич), «Гайдамаки», «Жизнь и творчество Т. Шевченко»[265].

264. Москвич. Украина и Крым. Беседа с представителем ВУФКУ // Кино. — 1923. — № 1(5). — Январь. — С. 37.
265. Хроника кинопроизводства: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 2. — 15 ноября. — С. 31; Хроника производства: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 3. — 1 декабря. — С. 32; Шляхи мистецтва. — 1922. — № 1. — С. 74; На кинофабриках ВУФКУ: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 2. — Декабрь–январь. — С. 16; Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 1/2. — 9–21 января. — С. 8; Всеукрфотокиноуправление: [Ред. ст.] // Художественная жизнь. — 1923. — № 3(6). — 27 января — 2 февраля. — С. 1.

Рекламные объявления. 1922 г.

В 1923 году предполагалось выпустить 24 картины, 10 из которых «агитационного содержания», которые предполагали поддерживать агиткампании партийных органов. Другую часть кинопродукции должны были составить игровые фильмы, отвечающие требованиям современности[266].

Но, несмотря на то, что были введены в работу кинофабрика в Одессе и съемочные павильоны в Ялте, поставленный завышенный план не мог быть выполнен по объективным причинам[267].

Так и не были закончены запланированные постановки: «Тарас Бульба» (по Н. В. Гоголю)[268], «Инженер Мэнни» (по А. А. Богданову), «Железная пята»

266. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 12. — 18–25 апреля. — С. 11.

267. В 1923 году ВУФКУ смогло выпустить лишь 9 картин, из которых 2 являлись агитфильмами. См.: Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1: фильмографический справочник / сост. В. Н. Миславский. — Харьков: Торсинг плюс, 2013. — С. 192–200.

268. В 1923 году, по сообщениям прессы, в Москве художественным коллективом компании «Русь» велись подготовительные работы по постановке «Тараса Бульбы». Но работа была запрещена «ввиду слишком претенциозного национализма пьесы». См.: Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 27. — 19 июня. — С. 918.

(по Дж. Лондону), «Джимми Хиггинс» (по Э. Синклеру; сцен. И. Бабель)[269], «Даир» (по А. Г. Малышкину; о героической борьбе Красной армии), «Океан» (по Л. Н. Андрееву), «Соловьиный сад» (по А. А. Блоку), «Новые люди» (сцен. Н. Салтыков), «Трагедия одного большого дома» (сцен. Н. Салтыков), «Борьба миров» (сцен. Н. Салтыков), «Бронепоезд 14-69» (по В. Иванову), «Дочь Иорио» (по Г. Д'Аннунцио), «Машина времени», «Невидимка» (оба по Г. Уэллсу), «Хромой барин», «Любовь — книга золотая» (оба по Л. Н. Толстому) и др.[270].

Из 7 выпущенных ВУФКУ в 1923 году игровых картин не было ни одной на украинскую тему. По-прежнему большая часть кинорепертуара являлась экранизациями иностранных и российских писателей: «Не пойман — не вор» (по У. Нотари), «Помещик» (по Н. П. Огарёву), «Слесарь и канцлер» (по пьесе А. В. Луначарского), «Тараканий брод» (по И. Г. Эренбургу)[271].

В 1924 году перечень запланированных, но не реализованных кинопостановок был также разношерстным и бессистемным: «Аэлита» (по А. К. Толстому), «Бахчисарайский фонтан» (по А. С. Пушкину), «Мать» (по М. Горькому), «Робинзон Крузо» (по Д. Дефо), «Тараканий брод» (по И. Г. Оренбургу) и др.[272].

Из 10 выпущенных ВУФКУ в 1924 году игровых картин лишь одна («Лесной зверь») была на украинскую тему, одна историко-революционная («Остап Бандура»), остальные восемь — разножанровые короткометражные ленты, вошедшие в киножурнал «Маховик»[273].

Большую часть кинопродукции 1922–1924 годов составляли фильмы, действие которых разворачивалось в других странах. Картина В. Гардина «Призрак бродит по Европе» снималась полностью в Крыму[274]. Идея фильма была заимствована из рассказа Э. По «Маска красной смерти» о свержении монарха на одном из остро-

---

269. Фильм «Джимми Хиггинс» планировал ставить В. Гардин с З. Баранцевич и В. Максимовым в главных ролях. Но картина была поставлена лишь в 1928 году (реж. Г. Тасин).

270. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 18–19; Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 1/2. — 9–21 января. — С. 13; Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 5/6. — 10–20 февраля. — С. 12–13; У экрана: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 13. — С. 13; Кино: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 35. — 9 октября. — С. 11; Экран. — 1923. — № 1. — С. 23; Кино: [Ред. ст.] // Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. — 1922. — № 1. — 9 сентября. — С. 15; Кинопроизводство ВУФКУ: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 1(15). — Осень 1923. — С. 11; Хроника кино: [Ред. ст.] // Художник и зритель. — 1924. — № 2/3. — С. 134; Кіно до десятиріччя Жовтня: [Ред. ст.] // Кіно. — 1927. — № 18.

271. Кино: [Ред. ст.] // Календарь искусств. — 1923. — № 6. — 20 февраля. — С. 15; Украина и Крым: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 15. — Май. — С. 13; Украина и Крым: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 3(7). — Апрель–май. — С. 40; Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 9(22). — 1 мая. — С. 760; ВУФКУ: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1923. — № 1/2. — Май–июнь. — С. 46–47; Кино: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 35. — 9 октября. — С. 11; Кинопремьеры: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № (5)19. — Ноябрь, 1923. — С. 12; Ближайшие постановки: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 6(20). — [Декабрь, 1923]. — С. 11.

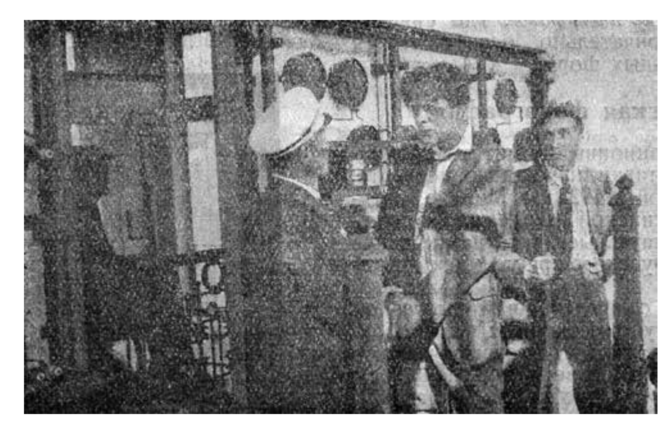
272. Всеукрфотокино: [Ред. ст.] // Фото-кино. — 1922. — № 1. — Октябрь. — С. 22; Пролетарская правда. — 1923. — 30 августа; Література, наука, мистецтво (приложение к газете «Вісті ВУЦВК»). — 1923. — № 7. — 18 ноября; Більшовик. — 1923. — 20 ноября; О кино: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № (5)19. — Ноябрь, 1923. — С. 13; Хроника кино: [Ред. ст.] // Художник и зритель. — 1924. — № 2/3. — С. 134.

273. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1: фильмографический справочник / сост. В. Н. Миславский. — Харьков: Торсинг плюс, 2013. — С. 200–205.

274. Кино: [Ред. ст.] // Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. — 1922. — № 1. — 9 сентября; «Призрак бродит по Европе»: [Ред. ст.] // Художественная жизнь. — 1922. — № 2. — 23–30 декабря. — С. 11; Призрак бродит по Европе: [Ред. ст.] // Кино-жизнь. — 1923. — № 1. — 3–17 марта. — С. 6.

Кадры из фильма «Призрак бродит по Европе». 1922 г.

вов в Европе[275]. Рецензенты отмечали хорошую операторскую работу[276], умелую постановку и отсутствие трафаретности[277]. Однако главный рупор коммунистической партии — газета «Правда», отмечая ряд недостатков картины, указывала на необходимость партийного контроля, пока картины находятся в стадии подготовки к съемкам[278].



Кадры из фильма «Последняя ставка мистера Энниока». 1922 г.

Другая картина В. Гардина «Последняя ставка мистера Энниока» являлась экранизацией рассказа А. Грина «Жизнь Гнорра». Американский предприниматель Энниок и выходец из рабочих инженер Гнорр ведут непримиримую борьбу, в том числе и на любовном фронте[279]. Рецензент киевского журнала «Театр» отмечал, что с точки зрения художественных достоинств — сценария и постановки картина не имеет достижений и может занять свое место наряду с дореволюционными фильмами крупнейших российских кинофабрик. И хотя личная интрига сочетается с социальной, этого явно не достаточно, чтобы признать картину советской[280].

275. Призрак бродит по Европе: [Ред. ст.] // Жизнь искусства. — 1923. — № 8(883). — 27 февраля. — С. 22.
276. Веллер Е. Призрак бродит по Европе / Е. Веллер // Фото-кино. — 1923. — № 2/3. — Декабрь–январь. — С. 29.
277. Кино: [Ред. ст.] // Календарь искусств. — 1923. — № 3. — 20 января. — С. 10.
278. Партия и кино: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1922/23. — № 6/7. — Март. — С. 11
279. «Поединок» («Последняя ставка мистера Энниока»): [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 8/9. — Март. — С. 31; «Поединок»: [Ред. ст.] // Жизнь искусства. — 1923. — № 14(889). — 6 апреля. — С. 31.
280. Ж. Н. По киевском кинотеатрам // Театр. — 1923. — № 7/8. — Март. — С. 12.

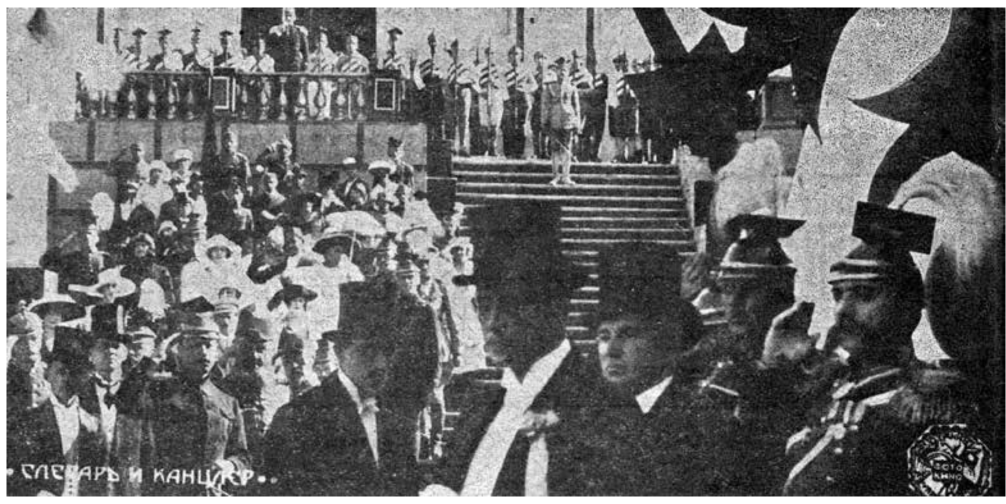
КИНО-ТЕАТР
„КОЛОСС“
Ул. Пролеткульта, 2, тел. 567-43.
Начало в 8 и 10 часов веч.

С 8 по воскресенье 15 апреля.
Лучшая русская художественная фильма продукции 1922 года
Кино-роман в 6-ти частях по А. Грину. Режис. В. Гардин
„ПОЕДИНОК“
(Последняя ставка мистера Эннока)
Глав. роли исп.: Зоя Баранцевич, Олег Фрелих, Иона Таланов и др.
С'емки произв. в Крыму в б. ателье Ермольев и в Ливадийском дворце.
II. Концертное отделение при уч. Арт-в Академ. и Гос. театров.

Третья гардинская картина «Слесарь и канцлер» (по мотивам пьесы А. Луначарского «Канцлер и слесарь») отражает сложные политические интриги, закончившиеся революцией в некой выдуманной стране Нордландии[281].

В комедии П. Чардынина «Не пойман — не вор» (по мотивам повести У. Нотари «Три вора») действие также разворачивается в некой стране, где между собой соперничают три вора — банкир Орнано, граф Гвидо и шулер Каскарилья, который с помощью интриг и шантажа избирается в парламент.[282]

Кадры из фильма «Слесарь и канцлер». 1923 г.



281. Слесарь и канцлер: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — Вкладыш.
282. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1923. — № 1/2. — Май–июнь. — С. 47.

В картине П. Чардынина «Хозяин черных скал» рассказывается, как в некой стране послушник Морне полюбил дочь рыбака Армелу, лишившуюся рассудка и принятую монахами за Богоматерь.

Дебютная работа театрального режиссера Л. Курбаса «Макдональд» являлась сатирой на лидера английских лейбористов 1920-х годов Макдональда, активно

Кадры из фильма «Хозяин черных скал». 1923 г.

критиковавшего советскую власть. Также в других странах разворачивались события агитфильмов «История 1 мая» и «Руки прочь от Китая».

Кинопроизводственная работа ВУФКУ в 1922–1924 годы характеризовалась современниками изготовлением прямолинейных агиток и фильмов, построенных на дореволюционных принципах актерской игры, использовавших устаревшие средства киноискусства. Вся кинопродукция ВУФКУ определялась как медленный процесс перехода от «старых» к «советским» формам киноискусства, «к новым, еще не найденным окончательно, но уже в основном к намеченным советским киножанрам». Новая тематика, новая идеология в фильмах ВУФКУ дисгармонировала с испытанными построениями киносюжета. В этих фильмах отчетливо проявлялось желание режиссеров с дореволюционным стажем найти какую-либо усредненную линию между новыми революционными требованиями и старыми, проверенными кинематографическими средствами выражения.

Принцип таких фильмов определялся как перенос театральной сюжетной схемы и абстрактных героев-типажей со штампованными психологическими характеристиками, заимствованными из русского дореволюционного кино к новым, поверхностно усвоенным условиям. Не случайно сюжет таких фильмов разворачивался вне места действия и конкретного времени. Советские критики это объясняли тем, что «киноискусство еще не могло соприкасаться с советской реальностью, и киноглаз еще не разобрался в явлениях современной жизни»[283].

Рецензент журнала «Пролеткино», анализируя недостатки фильмов производства ВУФКУ, в частности, отмечал: «Вредительствами являются: 1) современные условия, не дающие возможности поставить правильно дело кинематографии; 2) недостаток в кинематографическом деле подготовленных работников, понимающих все величие современной эпохи, и 3) малочисленность литературных произведений, выявляющих пролетарскую идеологию, из которых кинематограф черпал бы свои сюжеты»[284].

В середине 1920-х годов ВУФКУ предпринимает попытки работать по заранее разработанному тематическому плану. Это была первая попытка ввести плановость в творческие процессы кинематографии, в творчество, прежде всего, сценариста. В советском кинопроизводстве производственный план определялся на основе четырех факторов: 1) художественно-технические средства кинопредприятия; 2) его финансовые возможности; 3) общественно-политические требования; 4) потребительский спрос. Но сложность положения заключалась в том, что спрос публики на кинопродукцию не соответствовал общественно-политическим задачам, которые ставила перед кинематографом партия большевиков. Таким образом, ВУФКУ, как, впрочем, и другие киноорганизации СССР, должно было увязать поставленные цели с требованиями рынка.

М. Алейников, анализируя согласование работы киноорганизаций с тематическими планами, в частности, отмечал: «Для советского кинопроизводства определение тематического плана осложняется еще особыми общественно-политическими задачами, которые возложены на кино. Если заграничное предприятие

283. Полторацький О. Етюди до теорії кіна / Олексій Іванович Полторацький. — К.: Укртеакіновидав, 1930. — С. 39.
284. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1923. — № 1/2. — Май–июнь. — С. 46–47.

озабочено только одним вопросом успеха ленты (в лучшем случае — не только кассового, но и художественного), то у нас прибавляется еще необходимость использования ленты в целях культурного и общественно-политического воспитания зрителя. Мы обязаны каждую ленту сделать в той или иной степени идейно значительной. Необходимо лишь, чтобы каждая лента ставила (хотя бы и не разрешала) какую-либо проблему»[285].

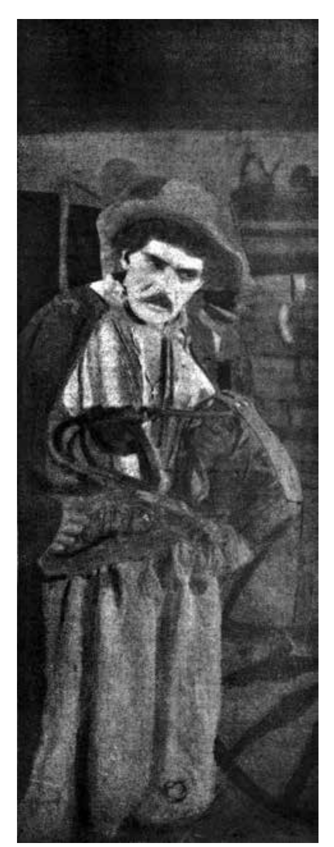
В 1925/26 операционном году в Украине по-прежнему не был четко скорректирован производственно-тематический план. В этот период планировались циклы «исторический», «научный», «детский», «художественный» и «агитударный», причем в рамках «художественного» цикла были намечены картины, отражающие жизнь современной Бессарабии, Галиции, комсомола, Красной армии и национальных меньшинств[286]. По-прежнему прибыль в кинопрокате давали исключительно иностранные картины.

Тематическое планирование осуществлялось на базе тем, которые предлагали писатели, сценаристы и реже режиссеры. Следствием такого подхода являлся тематический дисбаланс. Хаотичный подход к приобретению сценариев и разразившийся «сценарный кризис» негативно отразились на киноделе. Все это послужило поводом для попыток очередного вмешательства киноорганизаций РСФСР в работу киноведомств Украины и других союзных республик. Но поскольку киноработа в каждой республике строилась обособленно, и тематические планы не согласовывались с другими киноорганизациями, такой подход вносил неразбериху в репертуарное планирование. К примеру, на тему казни Сакко и Ванцетти одновременно планировали поставить картины ВУФКУ, Белгоскино и Совкино[287].

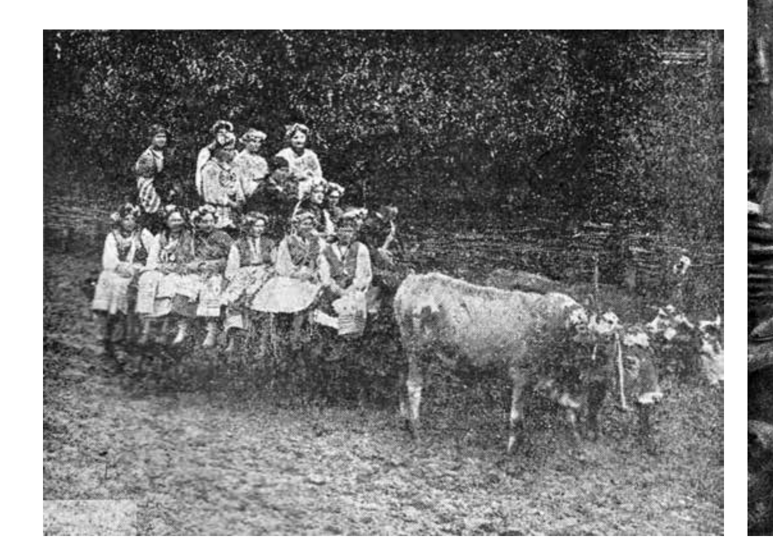
Необходимо было в корне перестроить практику тематического планирования, которое до 1928 года велось по принципу самотека: планы составлялись в середине года, по несколько раз перерабатывались, а, в конечном счете, подавался план, составленный из тех сценариев, по которым уже было закончено или заканчивалось производство фильмов. Как отмечала пресса того времени, опыт первых лет украинской кинематографии доказал, что отсутствие планирования приводило к низкому идейно-художественному качеству многих кинопроизведений, их техническому несовершенству, а также не обеспечивалась и финансовая сторона кинопроизводства.

Ситуация с тематическим планированием в Украине начала нормализовываться лишь в середине 1927 года. В производственном плане на апрель-октябрь 1927 года было запланировано выпустить 12 фильмов. Также в плане были намечены и темы культурфильмов: «Электричество» (два выпуска о Днепрогэсе и один о других электростанциях Украины), «Сталь» (два выпуска о металлургии Украины), «Физкультура» (фильм с привлечением актеров), «Трактор», «Киев» (культурно-этнографическая картина), «Минералы» и «Сельское хозяйство». Все темы разрабатывались консультантами из Академии Наук УССР. В процессе постановки вышеупомянутых фильмов консультанты должны были принимать участие и в съемках.

285. Алейников М. Организация кинопроизводства / Моисей Алейников // Советское кино. — 1926. — № 3. — Апрель. — С. 7.
286. Кандєєв Ю. Дорога в кіно / Ю. Кандєєв // Кіно. — 1926. — № 9. — Липень. — С. 16.
287. Шнейдеров В. Организационные формы кинопромышленности / Владимир Шнейдеров // Советское кино. — 1927. — № 8/9. — Август–сентябрь. — С. 8.



Кадры из фильма «Микола Джеря». 1926 г.



Съемки планировалось поручить двум экспедиционным группам в составе режиссера, помощника режиссера, оператора, консультанта и осветителя[288].

В это же время на Одесской кинофабрике организуется Художественный совет, в состав которого вошли представители Художественного отдела фабрики (художественный директор и редакторы), режиссеров, художников, операторов, ассистентов, Агитпропа, окружкома, Политпросвета, Окрпрофбюро, ЛКСМУ, завкома и партячейки фабрики[289]. Художественный совет должен был осуществлять контроль за идеологической и художественной стороной снимающихся картин. Но через полгода этот громоздкий совет был расформирован. При ВУФКУ создается художественно-постановочный отдел, имеющий подразделения на кинофабриках. На Одесской фабрике художественный совет состоял из четырех человек — В. Радыша, Д. Бузько, Д. Фельдмана (ученый секретарь совета) и председателя[290].

Кадры из фильма «В погоне за счастьем». 1927 г.

288. Етапи кінохроніки: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 14/15(55/56). — 12 квітня. — С. 12.
289. Організація Художньої Ради: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 8(49). — 22 лютого. — С. 18.
290. Киностроительство Украины: (Беседа с зав. производственным отделом центрального правления Вуфку т. Мазо) // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13(114). — 1 сентября. — С. 11.

Кадры из фильма «В погоне за счастьем». 1927 г.

Накануне созыва Всесоюзного совещания по вопросам кино в Харькове с 31 января по 3 февраля 1928 года при ЦК КП(б)У состоялось Всеукраинское парткиносовещание по вопросам кино, на котором рассматривались практические вопросы развития украинской кинематографии. На совещании подчеркивалось, что развитие кинематографии нужно направить «в сторону удовлетворения культурных потребностей рабоче-крестьянских масс, в сторону подъема их культурного уровня», а также шла речь об организации кинопроизводства и кинорынка[291].

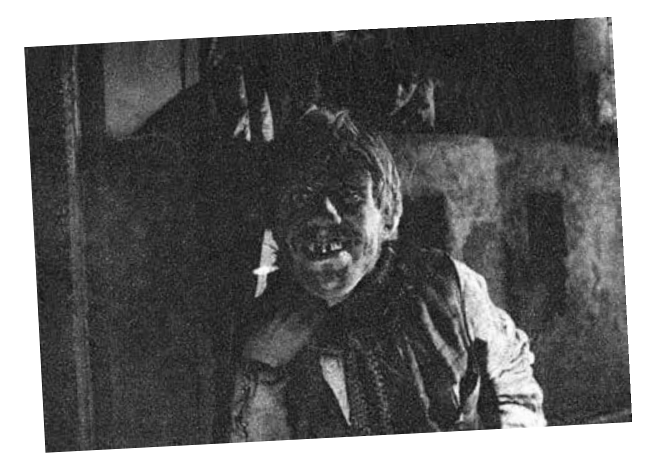
На диспуте «Современные направления украинской кинематографии», состоявшемся в мае 1928 года, прозаик и киносценарист Дмитрий Бузько подчеркивал, что до сих пор украинская кинематография «не имеет определенных устоявшихся форм и выразительных направлений»[292].

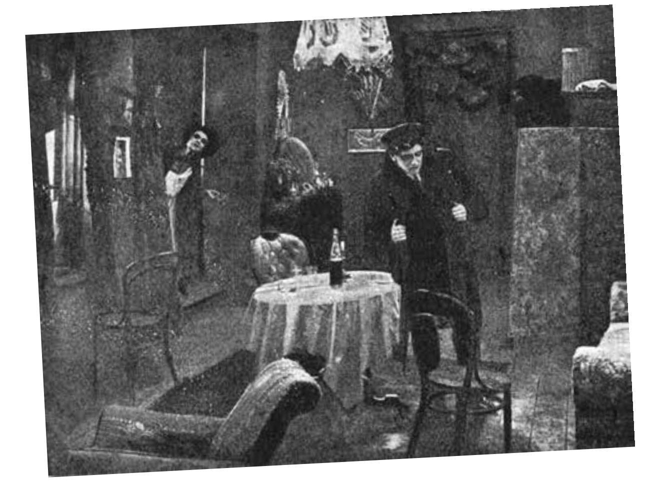
По мнению современников, отсутствие плановости в кинопроизводстве отрицательно сказывалось на художественном качестве картин и вело к удорожанию кинопроизводства. Планы, которые составлялись до 1928 года, были, по признанию председателя правления ВУФКУ И. Воробьёва, «голыми, сухими каталогами названий» и зачастую не выполнялись[293]. «…Исторический и современный детектив, авантюрно-трюковой; психологический, бытовой, утопический, комедия, драма; оригинальный, инсценировка и т. п.», — вот почти полный текст документа, который именовался тематическим планом в начале 1920-х годов. Планы ВУФКУ были не столько тематическими планами, сколько голыми, сухими каталогами названий. К такому перечислению, реестру заголовков не давалось никаких пояснений, и сценаристы не знали, что скрывается за тем или иным названием. Это приводило к катастрофическому провалу плана, и ВУФКУ, по собственному признанию, вынуждено было «плавать в стихийном море сценарного самотека». Кроме того, при разработке плана обычно исходили из тем, уже имевшихся в «редакторском портфеле».

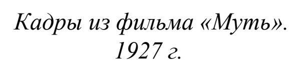
Также ВУФКУ упрекали и в отрыве от общественности, и в плохой работе. Негативную критику объясняли следствием игнорирования пожеланий советской общественности[294].

Тематический план на 1927/28 финансовый год, опубликованный в печати, состоял из трех разделов, включающих не только темы, но и их трактовку с «точки зрения актуальности и необходимости выполнения задач», поставленных перед кинематографом партией большевиков. Но, несмотря на то, что план был хорошо составлен, он так и остался на бумаге, поскольку к концу года из-за отсутствия утвержденных сценариев на необходимые темы редакторский отдел ВУФКУ вынужден был отойти от плана и реализовывать то, что было в «редакторском портфеле», нарушая, таким образом, пропорцию между отдельными частями плана. И именно поэтому продукция 1926/27 финансового года имела перевес фильмов

291. Організуймо радянську кіногромадськість: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 4. — 6 лютого. — С. 1–2.
292. Сучасні напрямки в українській кінематографії: [Ред. ст.] // Пролетарська правда. — 1928. — № 125(2037). — 31 травня. — С. 4.
293. Про кіно-вбивців та кіно-аристократів: [Ред. ст.] // Кіно. — 1927. — № 6(17). — Березень. — С. 11.
294. Туркельтауб И. План ВУФКУ / Исаак Туркельтауб // Жизнь искусства. — 1928. — № 43(1221). — 21 октября. — С. 10.







Кадры из фильма «Муть».
1927 г.

на историческую тему, а 1927/28 — на тему гражданской войны[295]. В то же время из-за отсутствия заранее выработанного плана в выпущенной кинопродукции имелся достаточно низкий процент картин на темы из современного быта, рабочей и крестьянской жизни[296].

Составители этих тематических планов допустили серьезный просчет. Приглашая к сотрудничеству и профессиональных, и самодеятельных литераторов, четко ориентируя их на то, чтобы кинопроизведения агитировали «своим художественным содержанием», составители скрупулезно оговорили каждую тему, то есть, по сути, встали на позиции пропагандистского схематизма. Партийная же номенклатура оценивала фильмы не по их коммерческому успеху, а по их идейно-воспитательной весомости. Поэтому стремление использовать каждую картину для политико-просветительной и культурно-массовой работы тормозило развитие кинематографа.

Во время составления предварительных тематических планов и ВУФКУ, и Совкино выстраивали их в виде голых, сухих каталогов названий, перечней произведений. В такой реестр заголовков не добавлялось никаких объяснений, которые касались бы объема, трактовки каждой темы, что в свою очередь вызвало определенные трудности во время реализации такого несовершенного тематического плана. Сценаристы, которым тематический план должен был стать определенным указателем в их сценарном творчестве, должен был быть организующим принципом в подборе и трактовке тем, не знали, что скрывается под тем или иным названием и что хочет иметь киноорганизация от каждого из перечисленных названий. Естественно, это приводило к провалу реализации тематического плана.

Кроме того, эти так называемые тематические планы имели чрезмерно детальное распределение тем, включающее и наиболее актуальные проблемы, и второстепенные, и третьестепенные вопросы. И подобные малозначимые проблемы группировались в отдельные, самостоятельные темы. Такое построение плана приводило к дезориентации сценаристов, которые могли оставлять без внимания главные темы, поскольку второстепенные темы, по их мнению, казались им более простыми, ясными и легкими. Зачастую вместо запланированной темы ВУФКУ запускало в производство уже принятые ранее сценарии. Таким образом, план существовал лишь на бумаге, потому что был в основном обычным набором программных вопросов, а производство велось также хаотично, как и до того, как ввелась практика составления тематических планов.

Председатель правления ВУФКУ И. Воробьёв, в частности, отмечал:

«Наша задача теперь — заранее разработать тематический план на следующий год, всесторонне связав его с литературными, профсоюзными, общественными и другими организациями в том смысле, чтобы эти организации внесли в тематический план свои замечания и коррективы. Воспользовавшись всеми полезными замечаниями, мы сможем приспособить свой тематический план для максимального обслуживания широких рабочих и крестьянских масс. Какие основные задачи

295. Е. Ч. На критику мас // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 1; Художній відділ ВУФКУ. Що робитиме українське кіно 1928–1929 року: Орієнтований тематичний план ВУФКУ // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 18.

296. Художній відділ ВУФКУ. Що робитиме українське кіно 1928–1929 року: Орієнтований тематичний план ВУФКУ // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 18.

стоят перед нами в деле тематического плана на следующий год? Исходя из того, что кино является наиболее интернациональной отраслью искусства и рассчитано на обслуживание не только одной национальной территории, но и на миллионы людей других национальностей, мы должны свой тематический план строить таким образом, чтобы его темы были ясны и понятны не только украинцам, но и другим национальностям, как в Советском Союзе, так и в других странах. Только строя так свой тематический план, безусловно, в основном на украинском фоне, украинская кинематография сможет стать значительной частью общемировой кинематографии. Поэтому темы нашего тематического плана не должны быть вроде "Черевичек", "Сорочинской ярмарки" и даже "Тараса Трясило". На чем, прежде всего, необходимо сконцентрировать внимание в тематическом плане на будущий год — это на всестороннем освещении основных процессов, которые происходят в нашей жизни»[297].

Проведенное Главреперткомом СССР исследование показало, что в 1927/28 финансовом году количество фильмов на современном материале составило: Совкино — 80%; Межрабпомфильм — 53,9%, Госвоенкино — 50%; ВУФКУ — 45%; Госкинпром Грузии — 23%. Из 135 фильмов, выпущенных всеми кинофабриками СССР, тема «социалистическое и культурное строительство» представлена в 22%; «революционное движение» составило 19,3%; «вопросы половых взаимоотношений, семьи и брака» — 20%; «колониальная политика империалистических стран» — 3%; «исторические» — 5,9%. По другой классификации процентное соотношение в этих же картинах распределилось следующим образом: рабоче-крестьянский быт получил отражение в 74, то есть 54,8%; фильм из быта буржуазии, мещанства и интеллигенции — 25,2%, а остальные из быта национальных меньшинств, революционеров подполья, Красной армии и другие[298].

При составлении тематического плана на 1928/29 финансовый год[299] художественный отдел ВУФКУ учел все ошибки и недостатки прошлых планов. Он слагался из трех разделов, включающих не только темы, но и их трактовку с точки зрения актуальности. Исходя из насущной потребности осветить главные, центральные проблемы общественной жизни в аспекте современных требований, в новом плане уже не было перекоса ни в сторону историзма, ни в сторону освещения гражданской войны в Украине. Основу тематического плана составили социально-бытовые темы, которым отводилось 50% из общего числа запланированных картин. Причем указывалось, что в бытовых картинах ВУФКУ должно исходить из современной украинской действительности, и поэтому социально-бытовые сценарии должны строиться исключительно на украинском фоне (особенно большое значение это имеет в сценариях, которые будут освещать быт деревни).

297. Воробйов І. Тематичний план українського кіно / Іван Воробйов // Кіно. — 1928. — № 8(44). — Серпень. — С. 1.
298. Бляхин П.А. К итогам киносезона 1927–1928 года / Павел Андреевич Бляхин // Кино и культура. — 1929. — № 2. — С. 5–6.
299. Этот тематический план был более детально проработан, поскольку в это время вся промышленность и народное хозяйство СССР переводились на пятилетнее планирование. Исключением не стала и украинская кинематография. О перспективах развития украинской киноотрасли подробно отчитался председатель правления ВУФКУ И. Воробьёв. См.: Воробйов І. Економіка кіно: Перспективи розвитку української кінематографії / Іван Воробйов // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 17–20.

План на 1928/29 финансовый год состоял из 5 разделов, включавших 32 темы. Из них на социально-бытовые темы приходилась 21 тема, на исторические и историко-революционные — 6, на детские — 5:

I. Социально-бытовые темы:

А. Темы из рабочей жизни: 1. Рационализация производства. 2. Культурная революция и новый быт. 3. Рабочий и изобретательство. 4. Работница-активистка. 5–6. Свободные темы.

Б. Темы из крестьянской жизни: 1. Культурная революция в деревне. 2. Сельскохозяйственный коллектив и коммуна. 3. Совхоз и крестьянство. 4. Использование природных богатств. 5. Женщина — общественный деятель на селе.

В. Темы из жизни молодежи: 1. Любовь и рабочая молодежь. 2. Над гранитом науки. 3. Комсомольцы.

Г. Темы из красноармейского быта: 1. Красная армия и село. 2. Свободная тема.

Д. Темы из жизни советской интеллигенции: 1. Расписание украинской интеллигентской семьи. 2. Свободная тема.

II. Темы, освещающие национальную политику: 1. Днепрострой. 2. Нацменьшинства на Украине. 3. Свободная тема.

III. Темы по истории социальных движений на Украине: 1. Декабристы на Украине (1825 г.). 2. Крестьянская трагедия (1905 г.). 3. В Карпатах (1915 г).

IV. Темы из далекого прошлого Украины: 1. Бондаривна (XVII век). 2. Кабала (история Почепинской границы). 3. Маруся Богуславка.

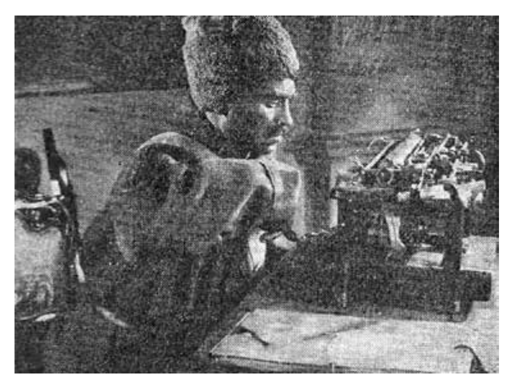
V. Темы детских фильмов: 1. Советский Робинзон. 2. Лис Никита. 3. Школа. 4. Детская коммуна. 5. Оловянный перстень[300].

Однако составители первого тематического плана допустили серьезный просчет. Приглашая писать сценарии профессиональных и самодеятельных литераторов, ориентируя их на то, чтобы кинопроизведения агитировали «своим художественным содержанием, а не поверхностно», составители скрупулезно оговорили каждую тему (включая даже перечень рекомендованной литературы), то есть, по сути, встали на позиции пропагандистов схематизма.

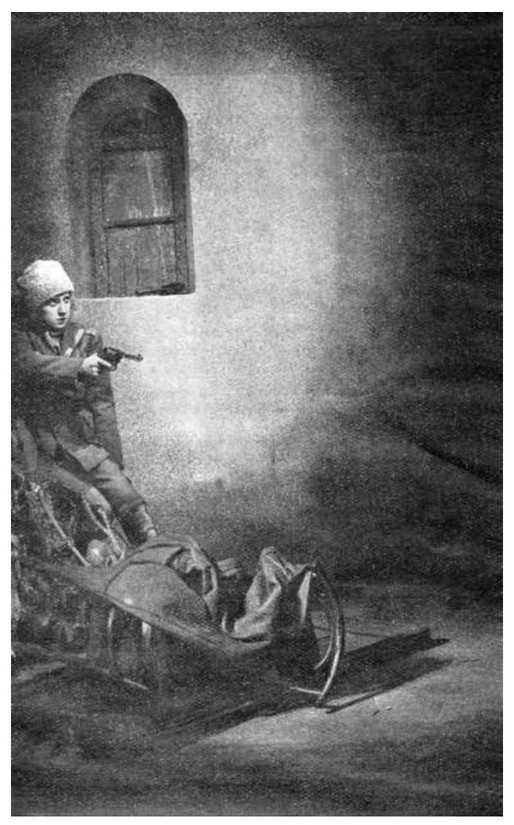
В тематическом плане на 1928/29 финансовый год не были представлены культурфильмы. По уверению Художественного отдела ВУФКУ темы этих картин планировалось включить в отдельный тематический план и опубликовать в виде отдельной брошюры[301]. В прессе сообщалось, что ВУФКУ уже выработало детальный тематический план культурфильмов и теперь прорабатывает его вместе с представителями профсоюзов, Академии Наук и ОДСК в целом, а в каждой отдельной теме — с заинтересованными учреждениями и организациями. Также ВУФКУ хотело скорректировать тематический план культурфильмов с другими киноорганизациями СССР. Оно письменно обратилось ко всем киноорганизациям с предложением согласовать единый тематический план производства культурфильмов

300. Художній відділ ВУФКУ. Що робитиме українське кіно 1928–1929 року: Орієнтований тематичний план ВУФКУ // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 18; Орієнтований тематичний план ВУФКУ // Культробітник. — 1928. — № 19(66). — Жовтень. — С. 4.

301. Тематический план культурфильмов на 1928/29 хозяйственный год обнаружить не удалось. Можно предположить, что он так и не был опубликован. Но частично план был опубликован в прессе.



Кадры из фильма «Законы шторма». 1928 г.



и взаимно информировать обо всех своих постановках[302].

В тематическом плане также отсутствовала детализация и дробление вопросов на второразрядные и третьеразрядные проблемы. Каждая главная тема сопровождалась пояснением ее содержания. Иными словами, ВУФКУ давало краткую трактовку темы, которая и должна была приниматься сценаристом за исходную точку отсчета. Там, где содержание темы было представлено слишком широко, ВУФКУ ограничивало его, давая сценаристу определенные указания, как разрабатывать тему.

К примеру, для написания сценариев по темам из быта советской интеллигенции рекомендовалось показывать рост национальной украинской культуры, развитию которой препятствует сопротивление «шовинистических элементов из круга старой украинофильско-народнической интеллигенции», которая не понимает или не хочет понимать национальной политики советов и компартии в Украине. Показать решительную борьбу за полную советизацию украинской трудовой интеллигенции, искоренение

302. Нові культурфільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 9(79). — 16 березня. — С. 16; Нові культурфільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 12. — 3 квітня. — С. 10.

Кадр из фильма «Жемчужина Семирамиды». 1928 г.

заблуждений в отношении украинской культуры, которой необходимо избавиться от своего провинциального лица и крестьянской ограниченности, приобщиться к культуре победоносного пролетарского класса[303].

К историческим темам рекомендовалось подходить очень осторожно. Сценарии на исторические темы не должны были отдавать «малороссийщиной». Отдельных героев украинской истории не следует ставить на чрезвычайно высокий пьедестал, потому что это была бы дань идеалистическому взгляду на историю. Не следует также восхищаться романтикой старины, а только освещать исторические события с точки зрения современного отношения к ним, учитывая все обстоятельства, которые привели к тому или иному историческому процессу[304].

В отчете агитмассового отдела ЦК КП(б)У о состоянии и работе украинской кинематографии в 1928–1929 годах содержалась информация о тематике картин, выпущенных ВУФКУ за это время: из 41 игрового фильма 7 были посвящены индустриализации СССР, 3 — реконструкции быта, 8 — жизни молодежи, 6 — социалистической перестройке сельского хозяйства, 6 — гражданской войне, 2 — революции 1905 года, 2 — жизни пролетариата за рубежом и 6 картин имели публицистический характер. Также было снято 111 культурфильмов, которые можно разделить на агитационно-публицистические (37), учебные (56), краеведческие (9), военные (4) и разные (5)[305]. Как видно из документа, большинство картин отражали современную проблематику и представляли ее в идеологически выдержанном ракурсе.

303. Художній відділ ВУФКУ. Що робитиме українське кіно 1928–1929 року: Орієнтований тематичний план ВУФКУ // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 22.
304. Там же. — С. 24.
305. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 4193. — Арк. 28.

«Сценарный кризис» вынудил руководство ВУФКУ обратиться за помощью к писателям. С этой целью в середине сентября 1928 года в Киеве им было созвано всеукраинское совещание украинских писателей. На этом совещании обсуждался тематический план на 1928/29 год и вопросы, связанные с сотрудничеством писателей с ВУФКУ, а также пути развития сценарного дела в Украине. В работе совещания приняли участие писатели: Дмитрий Бузько, Леонид Скрыпник, Майк Йогансен, Леонид Первомайский, Борис Антоненко-Давидович, Олекса Слисаренко, Валериан Пидмогильный. ВУФКУ представляли Иван Воробьёв, Евгений Черняк и Александр Довженко. Некоторые писатели отмечали, что новый план сковывает сценаристов своей детальной разработкой, не дает свободы творчества. Другие подчеркивали, что от писателей вообще нечего ожидать, что основную ставку необходимо делать на режиссеров. Некоторые из участников совещания указывали, что писатель и сценарист — не одно и то же, и что отклик писателей — еще не гарантия успеха фильма.

На совещании также было высказано пожелание, чтобы тематический план ВУФКУ был дополнен темами: антирелигиозной, об антисемитизме, о физкультуре и о западноевропейской жизни. Что касается тем исторических, совещание предостерегало ВУФКУ от «малороссийского» подхода в их реализации и предложило включить тему «Слово о полку Игореве», на которую ВУФКУ имеет уже готовый сценарий. Поставленный на эту тему фильм может стать эпохальным в истории украинской советской кинематографии. Чтобы осуществить успешное сотрудничество писателя-сценариста с ВУФКУ, совещание считает необходимым со стороны киноведомства принять следующие меры:

«а) Обеспечить автору сценария возможность следить за правильной трактовкой его в постановке;

б) Прийти к полному взаимопониманию с ВКРК, который, осуществляя идеологический и художественный контроль над кинопроизводством, не должен вмешиваться в органическую работу сценариста;

в) Подвести серьезную экономическую базу под работу писателя-сценариста, без которой нельзя надеяться на серьезные результаты его работы;

г) Добиваться, чтобы в законодательном порядке на Украине было признано право киносценариста на %% вознаграждение с проката»[306].

Также тематический план ВУФКУ был обсужден на специальном итоговом совещании, которое состоялось при Агитпропе ЦК КП(б)У. Совещание отметило, что в целом тематический план построен на правильных принципах, широко освещает современные актуальные темы, главным образом социально-бытового характера. Основным недостатком плана являлось отсутствие раздела по освещению эпохи гражданской войны, а также раздела по обслуживанию главных текущих политических кампаний киноагитации. Кроме того, некоторые темы оказались недостаточно конкретизированы. Совещание предписало ВУФКУ добавить в тематический план ряд тем из эпохи гражданской войны и о главных текущих политических кампаниях.

В четырнадцати пунктах резолюции подчеркивалось и о необходимости первоочередной разработки в кино проблем современности, в частности, связанных

306. Письменники й українське кіно: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 10(48). — Жовтень. — С. 15.

с антирелигиозной пропагандой, ликвидацией неграмотности, привлечением женщин к общественной и производственной деятельности. Также предписывалось увеличить количество фильмов о комсомоле, о детях, на оборонные темы, смелее обличать недостатки: бюрократизм, производственный брак, пьянство, издевательство над женщиной и детьми[307].

Заключительный пункт резолюции предписывал ВУФКУ, во избежание возможного параллелизма в работе, «при реализации своего тематического плана увязать его с тематическим планом Совкино»[308].

Принципиальными оказались наставления в отношении тематического плана Советом рабочего кино при ВУСПС, поскольку профсоюзные экраны, охватывающие 50% всех киноустановок Украины, в течение месяца обслуживали не менее 2½ миллионов зрителей из числа рабочих. Обсудив тематический план ВУФКУ в октябре 1928 года, Совет рабочего кино внес в него немало исправлений и предложений. К недостаткам тематического плана было отнесено отсутствие антирелигиозной темы и темы по борьбе с пьянством. Также было рекомендовано добавить тему, которая была бы построена на основе «Шахтинского процесса». В этой теме предлагалось показать не только само вредительство, не только взаимоотношения между собой отдельных групп специалистов (вредители, «лояльные» и специалисты, преданные советской власти), но и разоблачить ту обстановку, по вине которой возникло «Шахтинское дело». Также на совещании отмечалось, что в плане ВУФКУ отсутствуют комедийные темы, хотя потребность в комедиях огромна, и необходимо принять меры, чтобы в течение 1928/29 года ВУФКУ выпустило хотя бы один или два комедийных фильма[309].

Президиум ВУК Рабиса также вынес постановление в отношении тематического плана ВУФКУ:

«1) Тематический план ВУФКУ в целом признать удовлетворительным.

2) Отметить целесообразность перехода на тематическое планирование, что в значительной степени поможет избежать сценарного кризиса.

3) Учитывая позднее составление плана, считать необходимым использование удовлетворительных старых сценариев, которые предварительно должны прорабатываться и обсуждаться на производственных совещаниях.

4) Отметить недостаточное количество картин по истории Украины и революционной борьбы.

5) Учитывая, что тематический план на один год не может вместить в себя все основные задачи, стоящие перед украинской кинематографией в ближайшее время, — признать необходимым составить перспективный 5-летний тематический план.

6) Отметить, что осуществление всех намеченных тем будет возможно только при совместном обсуждении и участии художественных и производственных сил в процессе производства.

307. РГАЛИ. — Ф. 645. — Оп 1. — Д. 386. — Л. 44–45; Про тематичний план: Резолюція наради при Агітпропі ЦК КП(б)У // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 16.
308. Про тематичний план: Резолюція наради при агітпропі ЦК КП(б)У // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 16.
309. Маймістов. За плановість та за якість у кіно // Культробітник. — 1928. — № 19(66). — Жовтень. — С. 2.

7) Считать целесообразным существование сценарных мастерских, но необходимо, чтобы наличие этих мастерских не довело до замкнутости и не образовывало монополии для отдельных лиц»[310].

Тематический план, составленный ВУФКУ и опубликованный в прессе, вызвал оживленное обсуждение общественности и всех организаций, интересующихся делами украинской кинематографии. Некоторые пожелания, связанные с тематическим планом, были высказаны и на страницах профильного журнала «Кіно». С. Орелович предложил дополнить план темами «гражданская война», «жизнь униженных национальных меньшинств до революции», «ситуация в приграничной Западной Украине», «борьба в кругах интеллигенции ее пролетарской части с консервативной[311]». М. Сачук отмечал, что ВУФКУ «переборщило» с производственными темами, сетовал на то, что выбранные темы «Бондаривна» и «Маруся Богуславка» совершенно не связаны с современностью, и предлагал объявить конкурс либретто на наиболее ответственные темы[312]. В. Горенко призывал больше внимания уделить в темплане биографическим фильмам, которые будут и идеологически полезны, и интересны для зрителей[313].

Предложения, выдвинутые общественностью, были приняты во внимание, и тематический план претерпел соответствующие изменения. В основном, по мнению современников, тематический план был составлен правильно и отвечал требованиям украинской кинематографии. Но высказывалось и мнение, что тематическое планирование противоречит принципу свободного творчества, поскольку нельзя художественную инициативу втиснуть в рамки плана. Ни художники, ни сценаристы, ни режиссеры не могут быть ограничены рамками любого плана. После того, как закончилось широкое обсуждение плана различными организациями, необходимо было приступить к его реализации.

Недостатками этого тематического плана было то, что в нем ряд тем планировался без наличия подготовленных либретто и сценариев. Ошибочной была и тенденция ориентировать кинорежиссеров на подбор «типажа» для исполнения ролей, а не использования в кино одаренных актеров.

При практической реализации плана и внедрении его в жизнь выяснилось, что нет необходимых сценариев, не хватает специалистов, недостаточно технических и других ресурсов. Также отсутствовали необходимые условия для работы писателей и сценаристов. По-прежнему оставалась неурегулированной материальная сторона их работы, связанная с необходимостью принятия специального закона об авторских правах. Таким образом, прогнозы скептиков, считавших выполнение этого тематического плана нереальным, сбылись.

На Втором Всеукраинском сценарном совещании, созванном ВУФКУ в конце июня 1929 года, обсуждался и очередной тематический план:

«В этом отношении мы имели негативный опыт прошлого года, — отмечал в своем выступлении Т. Медведев. — Прошлый тематический план составлен слишком обще и абстрактно, то есть в нем были освещены только те социальные

310. Про тематичний план ВУФКУ (№ 59 від 31/VIII–28 р. § 522) // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 10(30). — Жовтень. — С. 5–6.
311. Орелович С. Треба доробити й поширити / С. Орелович // Кіно. — 1928. — № 11(47). — Листопад. — С. 11.
312. Сачук М. За живий і живлячий фільм / М. Сачук // Кіно. — 1928. — № 11(47). — Листопад. — С. 11.
313. Горенко В. Живі фільми, а не схеми / В. Горенко // Кіно. — 1928. — № 11(47). — Листопад. — С. 11.

процессы и явления, которые являются центральными для нашего социалистического строительства, но не было начертано, какие именно главные места нужно отметить в той или иной теме. Такая постановка дела очень затруднила работу сценаристов и привела к тому, что много сценариев не попадали в цель, или если принимались, то вне тематического плана.

Тематический план на будущий год преследует цель дать общие указания сценаристу, примерно наметить характер желаемой трактовки темы и т. д. Тематический план построен на почве вопросов, стоящих перед страной в области социалистического строительства и классовой борьбы пролетариата. Кинокартины согласно будущему темплану по своему содержанию и идеологической направленности должны способом художественных образов показывать и пропагандировать рост новых социальных элементов в нашем хозяйстве, формировать и утверждать новые социально-бытовые и социально-производственные элементы в советском обществе, организовать волю, энергию масс вокруг центральных задач соцстроительства, освещать классовый взгляд на исторические события, пропагандировать идеи национального воспитания масс и победить национальную ограниченность и слишком националистическую вражду. <…>

Краткое содержание определено в каждой теме и ничуть не обязывает сценариста обязательно и неуклонно соблюдать его. Сценарист, идя в своей работе от сжатых сюжетно-идеологических указаний тематического плана, уже в процессе художественного оформления своей темы имеет право распространять или брать другой материал, углублять сюжетную проблему или конфликт и т. п., но строить сценарий на принципе широкого охвата социального материала; четкой и углубленной разработки социальной проблемы нашей эпохи на оттенках производства, сельского хозяйства, культуры труда, общественных отношений и т. д.»[314].

На совещании повторно прозвучали замечания некоторых выступавших, что именно такая форма и метод составления тематического плана ограничивают творческую инициативу сценариста и в целом упрощают темы. Нужны лишь общие установки и пропорции тем, а сценаристы и литераторы будут работать над осуществлением этих пропорций. Но эта точка зрения снова не получила поддержку у большинства участников совещания. Председатель правления ВУФКУ И. Воробьёв также склонялся к необходимости жесткого тематического планирования. Чиновник считал, что сценарное совещание, принявшее ряд важных и необходимых постановлений, принесет большую пользу для украинского кино. Но результаты можно ожидать в том случае, если над осуществлением этих постановлений будут работать не только участники совещания, но и общественные и другие организации, которые заинтересованы в развитии культурного строительства Украины[315].

Однако спустя полгода выяснилось, что украинское кинопроизводство не выполнило намеченных плановых заданий. На Киевской кинофабрике большую часть готовой кинопродукции составили фильмы о гражданской войне. Из поставленных

314. Медведєв Т. Всеукраїнська нарада у сценарній справі / Тихон Медведєв // Молодняк. — 1929. — № 6. — Червень. — С. 111–112.

315. Воробйов. Підсумки всеукраїнської сценарної наради / Іван Воробйов // Кіно. — 1929. — № 12(59). — Червень. — С. 2.

Одесской кинофабрикой 20 фильмов 8 оказались посвящены гражданской войне. Таким образом, запланированный процент выпуска фильмов на социально-бытовые темы не был выполнен, и программа тематического плана в первом полугодии не была реализована. Такое положение дел был вынужден признать председатель правления ВУФКУ И. Воробьёв. В связи с перепроизводством фильмов о гражданской войне чиновник, в частности, отмечал:

«Итак, имея опыт полугодовой работы, нужно немедленно начать исправлять ошибки рядом организационных мероприятий, нужно исправлять положение. Нужно просто прекратишь ставить в течение второго полугодия такие фильмы… Нужно мобилизовать все силы сценаристов и режиссеров, чтобы переключить их на другие темы. Фабрики, под натиском общественного мнения, должны это сделать, не теряя времени. Они имеют возможность это сделать, потому что необходимые средства организационные, правовые, материальные и т. д. у них есть»[316].

В дальнейшем, анализируя причины частичного невыполнения тематического плана, И. Воробьёв заявил, что без участия общественности правление ВУФКУ не мыслит, как можно практически реализовать такой тематический план, который не был бы элементом широкого общественного обсуждения. И добавил «…нужно с уверенностью сказать, что частичное невыполнение тематического плана произошло также и из-за того, что общественность не в достаточной мере развернула свое мнение в отношении плана»[317].

Определенные выводы сделал и художественный отдел ВУФКУ. Авторы плана признали, что тематический план 1928/29 года был составлен несколько обще и абстрактно, то есть в нем были определены только те социальные процессы и явления, которые являлись самыми актуальными, но при этом не давался конкретный перечень тем, не были определены конкретные границы социально-бытового или культурно-психологического материала. Комментарии к темам определялись общими соображениями политически-идеологического толка. Такие просчеты, по мнению сотрудников художественного отдела, значительно затрудняли работу сценаристов и даже привели к тому, что большая часть картин 1928/29 года выпускалась вне тематического плана.

При составлении тематического плана на 1929/30 финансовый год художественный отдел ВУФКУ попытался учесть негативный опыт и недостатки предыдущего плана, более конкретно составил перечень тем, определяя в пределах каждой отдельной темы ее примерный материал, толкование и т. п. Художественный отдел считал, что такой метод составления плана поможет сценаристу точнее ориентироваться в нем, глубже понять его основные задачи и вообще даст более или менее отчетливые позиции для работы.

В пояснительной части опубликованного тематического плана на 1929/30 финансовый год, в частности, отмечалось: «Как всякий тематический план, так и данный, ни в коем случае не ставит перед сценаристом неукоснительных догматических условий. То есть, когда сценарист берет для проработки тему рабочего

316. І. В[оробйов]. Планова тематика в кінематографії // Кіно. — 1929. — № 7(54). — Квітень. — С. 2.
317. Воробйов І. На громадський суд / Іван Воробйов. Тематичний плян ВУФКУ художніх та культурфільмів на рік 1929–30. — К.: Укртеакіновидав, 1930. — С. 5; Воробйов І. На громадський суд / Іван Воробйов // Кіно. — 1929. — № 13(60). — Липень. — С. 14.

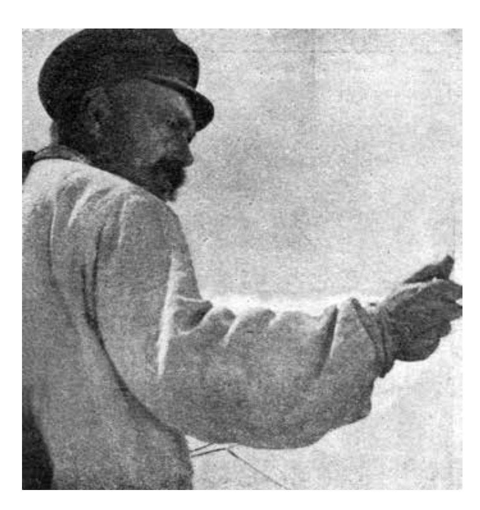
изобретательства, социалистического соревнования, или рационализацию нашего строительства, или какую-то другую, это вовсе не означает, что он должен неукоснительно соблюдать сюжетные мотивы рамок конфликта или проблемы и объема материала, конспективно указанного в каждой теме. Весь план, как отдельные темы, преследует одну тему: дать общие указания сценаристу, ввести его в основное толкование, примерно наметить характер желаемой трактовки темы и т. д.»[318].

Тематический план 1929/30 финансового года был составлен более подробно и конкретнее в сравнении с предыдущим. В нем было запланировано выпустить 40 игровых картин[319]. Увеличение количества тем объяснялось соображением — дать возможность сценаристам более широкого выбора.

План на 1929/30 финансовый год состоял из 12 разделов, включавших 70 тем. Из них на социальные темы приходилось 27 тем, на социально-исторические — 4, на детские — 6, на комедийные темы — 6:

А. Темы социально-политические: 1. Украинская эмиграция. 2. Против позорного наследия (борьба с антисемитизмом). 3. Евреи на земле. 4. Свободная тема. 5. В когтях белого орла (трагическая судьба трудящихся масс Западной Украины). 6. На окраинах (Волынь и Холмщина под игом польской буржуазии). 7. Единство народов Союза. 8. Боярская неволя (жизнь Бессарабии под игом Румынии). 9. Электрический стул (сценарий Л. Муссинака об отношении различных социальных слоев Франции к делу Сакко и Ванцетти). 10. Свободная тема.

Б. Темы социально-производственные на городском материале: 1. Рационализация производства. 2. Рабочее изобретательство. 3. История Калининского самолета (по материалам Кузьмича и Авиаспирали). 4. Контакт (сценарий Охрименко о борьбе против «секретничества» на производстве). 5. Наше черное золото (жизнь и работа Донбасских шахтеров). 6. Соревнования (о социалистическом соревновании). 7. Днепрострой (героическая поэма на материале электрификации Украины). 8. Свободная тема. 9. Секрет Рапида (сценарий Майского

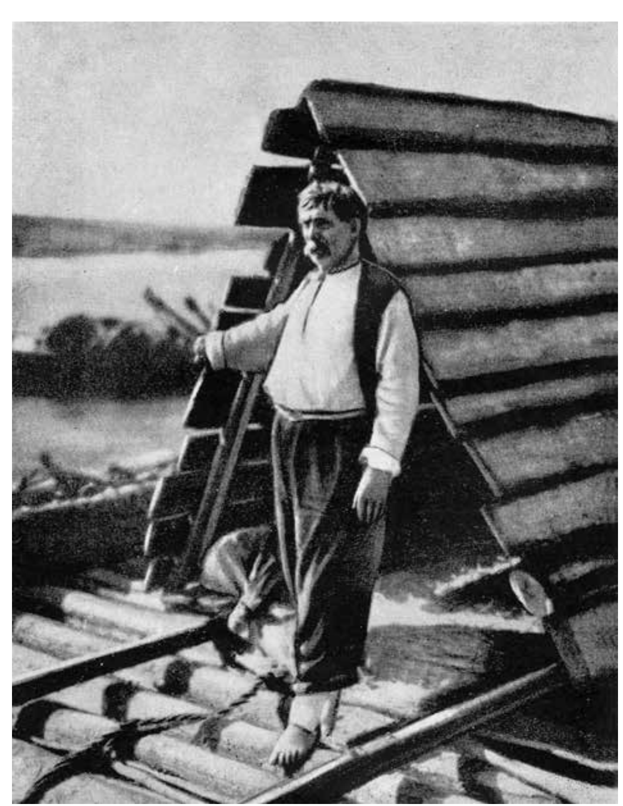


Кадры из фильма «Хлеб». 1930 г.

318. Воробйов І. Що робитиме українське кіно 1929–1930 року / І. Воробйов // Кіно. — 1929. — № 13(60). — Липень. — С. 15.
319. Там же.

о производственно-бытовой борьбе за лучшего хозяйственника). 10. Сталь (сценарий Майского о гражданской войне и производстве).

В. Темы социально-производственные на сельском материале: 1. Земля (сценарий Довженко о борьбе двух мировоззрений: куркулевского и бедняцкого вокруг тракторизации села). 2. Колхоз (о борьбе за лучшие способы построения колхоза). 3. Огонь в степи (о борьбе кулаков против колхоза). 4. Изобилие жизни на песке (об использовании природных богатств Украины). 5. Распланированная земля (о землеустройстве). 6. Чернозем поднялся (о классовой борьбе в деревне). 7. Машинно-тракторные станции. 8. Свободная тема.



Кадр из фильма «Ветер с порогов». 1930 г.

Г. Культурная революция и быт: 1. Иосафатова долина (сценарий Рутера о борьбе комсомольцев с религиозными предрассудками и пережитками села). 2. Строители будущего (о семье коммуниста на общественной работе и в быту). 3. Работница-активистка (о борьбе активной сознательной женщины-работницы за освобождение от бремени старого быта и за право участвовать в общественной работе). 4. Крестьянка на общественной работе. 5. Растем (о крестьянской молодежи в вузах). 6. Новый человек (о борьбе с остатками старого быта и старой семейной морали). 7. Рабочее жилстроительство. 8. Проклятое наследие (о разрушении экономического благосостояния и загнивании рабочего быта от алкоголизма). 9. Шеф (о культурном шефстве завода над селом). 10. Интеллигент (сценарий по роману Л. Скрыпника). 11. Рабочий-выдвиженец. 12. Восстание Елены Можейковой (о борьбе женщины в мещанской семье за свои гражданские права).

Д. Антирелигиозные темы: 1. Сектанты (о деятельности различных сект Украины). 2. Святой митрополит Ольховский (о вредной деятельности автокефальной и славянской церкви в селе и в городе). 3. Пояс св. Франциска (по материалу Я. Ковальчука о деятельности католического духовенства на Правобережье). 4. Свободная тема.

Е. Темы из жизни молодежи: 1. Возрождение (о различных нездоровых культурно-бытовых тенденциях в комсомольской среде). 2. Дым над оврагом (по по-

вести Донченко об участии крестьянского комсомола в классовой борьбе села). 3. О науке (о жизни и быте рабочей молодежи в вузах). 4. Поход юности (о борьбе за создание здоровых кадров партийной смены).

Ж. Темы для детских фильмов: 1. Борьба за ребенка в Советском Союзе (о влиянии мещанского окружения на детей в школе). 2. Детская коммуна (о жизни Ленгородка). 3. Сельский ребенок (о воспитании сельского ребенка). 4. Влияние детей на родителей через школу (о росте детского сознания). 5. «Отец украинских рек» (приключенческий туристский сценарий о Днепре и крупных городах Украины). 6. Роль образования (о трудностях получения образования детьми рабочих и крестьян в дореволюционное время).

З. Темы из жизни красноармейцев: 1. Красноармеец в казармах (о политическом и культурном воспитании красноармейцев). 2. Первая Конармия. 3. Перекоп. 4. Свободная тема.

И. Социально-исторические: 1. Богдан Хмельницкий (о борьбе крепостного украинского крестьянства с польскими магнатами в XVII веке). 2. Почепинская граница (о закрепощении украинских крестьян после Переяславского соглашения). 3. Фата-Моргана (по повести Коцюбинского о крестьянском революционном движении 1905 года). 4. Свободная тема.

К. Темы из жизни нацменьшинств: 1. Мост через Днестр.

Л. Темы комедийно-фельетонные: 1. 6 свободных короткометражных тем[320].

В разделе «Основные художественно-идеологические толкования принципов тематического плана» отмечалось, что идея плана — «укреплять позиции пролетариата в идеологической борьбе, усиливать через конкретные художественные образы борьбу против старых культурно-бытовых навыков за новые социальные традиции, за трудовую культуру, быт, за утверждение и стимулирование новых элементов в психологии нового человека в советском обществе»[321].

Тематический план культурфильмов на 1929/30 г. охватывал такие циклы тем: производственные, сельскохозяйственные, краеведческие, санитарно-просветительные, политпросветные, научные экспедиции и различные темы по специальным заказам НКОЗ, НКЗ, НК труда и т. д. Отдельно в плане стояли школьные темы: фарфор, водопровод, паровой котел, друзья и враги земледелия, схема советской конституции (мультипликация). Впервые своим планом ВУФКУ сделало практический шаг к школе, к использованию кино для школьного воспитания и обучения.

Рассматривая отдельные недостатки тематического плана культурфильмов ВУФКУ, современники отмечали недостаток тем в отраслях культуры и быта, научной организации труда и т. д. Тема «Оборона страны» была представлена в слишком общем виде. Недостаточно также в темплане было антирелигиозных тем. Предлагалось включить в темплан темы «Утилизации отходов» и «Советская больница».

320. Воробйов І. Що робитиме українське кіно 1929–1930 року / І. Воробйов// Кіно. — 1929. — № 13(60). — Липень. — С. 14–16; Воробйов І. Що робитиме українське кіно. Орієнтовний тематичний план ВУФКУ на 1929–30 рік / І. Воробйов // Кіно. — 1929. — № 14(60). — Липень. — С. 15–16.
321. Воробйов І. Що робитиме українське кіно 1929–1930 року / І. Воробйов // Кіно. — 1929. — № 13(60). — Липень. — С. 15.

Художественный совет ВУФКУ, обсудив тематический план культурфильмов, также отметил много недостатков. Все эти недостатки ВУФКУ приняло во внимание[322].

Комментируя тематический план на 1929/30 финансовый год, председатель правления ВУФКУ И. Воробьёв заявил: «Перед украинской кинематографией стоит большая задача подать этот материал таким образом, чтобы он все больше и больше пополнял Украинскую культуру своим пролетарским содержанием. И понятно, что все темы главным образом должны строиться на украинском социалистическом материале. <…> Нам кажется, что лучшим материалом, в широком смысле этого слова, является именно тот ведущий материал, который содержится в передовицах “Правды” и “Коммуниста”»[323].

28 сентября 1929 года в Киеве состоялся Пленум художественного совета с участием ВУФКУ и представителей киевских общественных, культурных, научных организаций и коллективов крупных предприятий. Совет выслушал доклад о тематическом плане ВУФКУ и в основном принял его, предложив обсудить тематический план всесторонне на предприятиях Киева. Также было высказано пожелание, чтобы ВУФКУ ознакомило общественность с принятыми к постановке сценариями[324].

Тематический план на 1930/31 финансовый год был построен исключительно на основе постановлений XVI съезда ВКП(б) и XI съезда КП(б)У. Именно поэтому в тематическом плане не были отражены «нейтральные» темы. Внимание сценаристов заострялось исключительно «на основных актуальных задачах социалистической реконструкции, сформулированных в постановлениях XVI съезда ВКП(б) и XI съезда КП(б)У»[325].

Главным принципом распределения тем в плане были социально-производственные признаки материала, на котором строилась та или иная тема. По этим признакам фильмы были объединены в группы и комплексы. Только для фильмов из жизни молодежи и антирелигиозных были сделаны исключения, чтобы акцентировать внимание на повышенной потребности создания фильмов этой категории:

Группа А. Фильмы на материале индустриального города, ускоренно идущего к социализму.

Комплекс первый. Борьба за социалистическую реконструкцию.

Группа Б.

Комплекс первый: 1. Борьба за высокую техническую базу СССР. 2. Борьба за советское оборудование. 3. За осуществление широкого плана электрификации. 4. Транспорт. 5. Советское изобретательство.

Комплекс второй. Борьба за создание социалистических отношений и нового социалистического человека: 1. Новые импульсы социалистического труда.

322. І. А. Наука на екрані / І. А. // Радянське мистецтво. — 1929. — № 91(28). — 9 грудня. — С. 11.
323. Воробйов І. На громадський суд / Іван Воробйов. Тематичний план ВУФКУ художніх та культурфільмів на рік 1929–30. — К.: Укртеакіновидав, 1930. — С. 6; Воробйов І. На громадський суд / Іван Воробйов // Кіно. — 1929. — № 13(60). — Липень. — С. 14.
324. Хроніка ВУФКУ: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1929. — № 1(20). — 15 жовтня. — С. 16.
325. [Тематичний план «Українфільму» на 1930–1931 рік]. На обговорення широких мас справи українського радянського кіна — справи всієї громадськості Радянської України // Кіно. — 1930. — № 18(87). — Жовтень. — С. 3.

2. Кадры. 3. В борьбе за культурную революцию за новый быт. 4. Военизация — классовый долг трудящихся масс.

Комплекс третий. Фильмы из жизни научной и технической интеллигенции.

Группа В. Фильмы на материале села за время социалистической реконструкции.

Комплекс первый. Фильмы на материале жизни обобществленного сектора села: 1. Сценарии на материале жизни колхозов. 2. Сценарии на материале совхозов и машинно-тракторных станций. 3. Сценарии на материале жизни сельскохозяйственных коммун.

Комплекс второй. Фильмы из жизни крестьянина-единоличника.

Комплекс третий. Кулак.

Комплекс четвертый. Интенсификация сельского хозяйства.

Фильмы из жизни молодежи.

Комплекс первый. Молодежь социалистической индустрии.

Комплекс второй. Молодежь села в эпоху социалистической реконструкции.

Комплекс третий. Молодежь в борьбе за культуру.

Группа Г. Борьба в стенах вуза против элементов чужих, вражеских пролетарскому мировоззрению.

Комплекс четвертый. Молодежь в гражданской войне.

Фильмы на материале гражданской войны

Группа Д.

Фильмы из жизни Красной Армии и флота.

Комплекс первый. Красная Армия — школа борцов за социализм.

Комплекс второй. Красная Армия и флот на обороне социализма.

Группа Э. Фильмы о международном революционном движении.

Группа Е. Антирелигиозные фильмы.

Группа Ж. Социально-исторические фильмы.

Комплекс первый. Фильмы по истории рабочего движения в Украине и по истории партии.

Комплекс второй. 1905 год.

Комплекс третий. Фильм по истории Украины в XIX веке.

Группа «детские фильмы».

Комплекс первый. Трудовое воспитание поколения социализма.

Пионерия, как авангард трудящихся детей.

Комплекс второй. Дети в борьбе за новый быт[326].

Тематические планы на 1928/31 финансовые годы не содержали ни одного фильма, который мог бы квалифицироваться как коммерческий, то есть созданный не с целью агитации и пропаганды, а с намерением собрать максимально возможную аудиторию и соответственно извлечь прибыль. В конце 1920-х годов все большее и большее значение получают процессы, направленные на свертывание НЭПа и усиление административно-командных методов управления советской экономикой. В этих политических реалиях одним из рычагов государственной политики, с помощью которого кинематографию пытались максимально подчинить государству и фактически загнать в «систему догм» советской идеологии, являлось тематическое планирование кинопроизводства. Игровой кинематограф, который отражал

326. Там же. — С. 1–14.

основные черты рыночной системы функционирования кинематографа, целиком и полностью был поставлен на поток выполнения государственного заказа. В результате этих нововведений ВУФКУ так и не удалось добиться рентабельности кинопроизводства и по ряду причин выполнить темпланы.

Уже в середине 1930 года проявились огрехи в темплане Украинфильма ВУФКУ. По мнению современников, темы в значительной степени не были созвучны задачам, которые поставила партия большевиков для ускорения темпов социалистического переустройства страны, для массовой коллективизации села и на базе этого ликвидации кулака как класса.

Поэтому кинофабрикам пришлось на ходу перестраивать темплан и вносить в него значительные коррективы[327].

Производство игровых фильмов на 1931 год было обеспечено сценариями лишь на 20%. Таким образом, значительная часть производственников после окончания фильмов, которые запланированы к выпуску в IV квартале 1930 года, вынуждены были сидеть без сценариев. В связи с этой ситуацией рецензент журнала «Кіно» отмечал: «В частности, опыт доказал, что полностью себя оправдали сценарные мастерские, основная масса сценарного материала поступает от сценаристов, непосредственно работающих на производстве. <…> Опыт других фабрик доказал, что сценарные курсы себя оправдали. Так что нужно сейчас приступить к организации сценарных курсов, разумеется, курсов в определенном серьезном аспекте, набрать туда соответствующих людей, работающих на разных участках культуры, связать эти курсы с производством, сделать более решительную, чем до сих пор, ставку на молодежь, поскольку молодежь по сценарной линии оправдала себя в большей степени, чем старые сценарные работники»[328].

Продукция ВУФКУ в большей своей части подвергалась критике со стороны партийных функционеров, прессы и Главреперткома РСФСР. При просмотре кинопродукции Главрепертком РСФСР ввел в практику давать соответствующую оценку каждой картине, разбив их на четыре категории по художественно-идеологическому качеству.

К I группе относились наиболее совершенные с идеологической и художественной стороны картины («Броненосец “Потемкин”», «Мать», «Чингисхан» и т. п.).

Во II группу включались фильмы по качеству выше среднего, которые соответствовали формуле — «Сила воздействия всякой художественной фильмы на зрителя должна быть обеспечена ее занимательностью, близостью для рабочего и крестьянского зрителя и формой, отвечающей запросам широкой массовой аудитории». Эту группу, так же как первую, Главрепертком рекомендовал для всех аудиторий («Водоворот», «Два дня», «Инженер Елагин» и т. п.).

К III группе относилась основная масса советской кинопродукции, в общем приемлемая идеологически, но средняя по художественным достоинствам, в большинстве сделанная без особой выдумки, по заведенному трафарету, не всегда достаточно занимательная.

327. Стрункий (Відділ політікоосвітнього фільму про свою роботу) / Стрункий // Кіно. — 1930. — № 19(91). — С. 18.
328. Дорогу культурфільмові!: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 13(85). — Липень. — С. — 1.

Наконец, в IV группу включались картины низкого качества с «заметными идеологическими и художественными изъянами, зачастую граничащие с халтурой и являющиеся кандидатами на запрещение». Картины этой группы обычно получали разрешительное удостоверение сроком на один год, а по истечении этого срока изымались из проката. Кроме того, картины этой группы допускались к демонстрации исключительно в коммерческих кинотеатрах и запрещались к демонстрации в деревнях и рабочих клубах.

Партийный функционер, член правления Совкино П. Бляхин в своем исследовании отмечал, что в 1927/28 операционном году фильмы, занесенные Главреперткомом в IV группу, распределились следующим образом: Межрабпомфильм — 7,7 %; Совкино — 28 %; Госкинпром Грузии — 30,7 %; ВУФКУ — 59,3 %. В следующем 1928/29 операционном году Межрабпомфильм и Совкино поменялись местами, а Госкинпром Грузии и ВУФКУ по-прежнему не изменили свои позиции в процентном показателе «халтурных» картин[329].

Комментируя такое положение дел, чиновник, в частности, отмечал: «Однако по отношению к ВУФКУ вопрос остается спорным, так как часть фильм, как уже упоминалось выше, сданные в прокат — старого производства и, следовательно, более низкого качества, чем новейшие той же организации. Во всяком случае, по качеству продукции ВУФКУ и Госкинпром Грузии пока мало чем отличаются друг от друга, оспаривая право на поставку картин по четвертой категории. Значительное количество запрещенных для проката на экранах РСФСР фильм ВУФКУ и Госкинпрома заставляет с полным основанием думать, что художественно-идеологическое и политическое руководство работой этих организаций стояло далеко не на высоте и требует срочного пересмотра»[330].

Анализируя украинские фильмы 1926–1928 годов, Бляхин отмечал, что ВУФКУ выпустило «достаточно скверных приключенческих картин» («Сумка дипкурьера», «Кира-Киралина», «Тени Бельведера» и др.), «мало удачно побеспокоило великую тень Гоголя» («Черевички» и «Сорочинская ярмарка»), выпустило фильм «Тарас Трясило» — «нечто вроде исторической картины, поставив ее в ложноклассических тонах, крайне помпезно, дорого и халтурно». Далее чиновник отмечал: «ВУФКУ подарило миру несколько типично-мещанских фильм, вроде “Мити” и “Блуждающих звезд”, неудачно похвасталось кабульской красавицей — “Тамиллой”, попыталось выполнить очень почтенную задачу, показав с младенческих лет и до старости “Жизнь Тараса Шевченко” (получилась дикая мазня уровня 23 года с националистическим душком), наконец, ВУФКУ не забыло и бандитов, поставив “Беня Крик”, по счастью запрещенный Главреперткомом, и т. п.»[331].

Подводя итог своих размышлений в отношении качества украинских фильмов, чиновник, в частности, отмечал: «Когда вы просматриваете эту странную вермишель, то первое время становитесь в тупик и никак не можете понять, кем и для кого составлялся тематический план, какова идеологическая установка ВУФКУ и пр., но это только так кажется, в действительности же установка ясна, как божий

329. Бляхин П. А. К итогам киносезона 1927–1928 года / Павел Андреевич Бляхин // Кино и культура. — 1929. — № 2. — С. 7.
330. Там же. — С. 8.
331. Бляхин П. Основные вопросы // Советское кино перед лицом общественности. Сборник дискуссионных статей под редакцией К. Мальцева. — М.: Теакинопечать, 1928. — С. 93–94.

день: она имела в виду удовлетворение запросов мелкобуржуазной мещанской аудитории, а в качестве “идеологической” задачи ставила выколачивание доходов (коммерцию). Вот и вся мудрость»[332].

Аналогичной точки зрения придерживался писатель и политический деятель В. Киршон. Он также дал украинским фильмам уничижительную характеристику: «Прежде всего, следует отметить, что картины, выпускаемые украинскими фабриками, весьма не высоки художественно. Примитивная режиссура, сплошь и рядом плохая фотография, почти всегда плохой и путаный сценарий, — вот моменты, характеризующие украинскую продукцию. За исключением более или менее приемлемых нескольких картин — “Свежий ветер”, “Два дня”, “Взрыв”, “Гамбург”, остальные картины представляют собой или очень грубые и нелепо сделанные агитационные фильмы типа “Укразии”, “Трипольской трагедии”, “Лесного зверя”, или картины с шовинистическим душком (“Тарас Трясило”), и, наконец, запрещенные фильмы: “Беня Крик” — апологетика бандитизма и “Кира-Киралина” — явно порнографическая вещь. Остальные картины можно с некоторыми оговорками заключить в последние три группы»[333].

В дальнейшем, выступая на сентябрьском пленуме правления РАППа и на общих собраниях Московской и Ленинградской ассоциаций РРК, Киршон, в частности, заявил:

«Некоторые же из фильм, выпущенные за последнее время нашими кинoорганизациями, идеологически враждебны пролетариату. Особенно следует отметить продукцию Межрабпомфильм и ВУФКУ, картины которых — “Белый орел”, “Веселая канарейка», “Хромой барин”, “За монастырской стеной”, “Большое горе маленькой женщины”, “Две женщины”, “Темное царство” и т. д., — являются откровенно буржуазными или проникнутыми обывательской психологией произведениями»[334].

Украинские фильмы продолжали критиковаться и запрещаться в РСФСР и в дальнейшем. Так, фильм Н. Шпиковского «Шкурник», премьера которого состоялась в мае 1929 года, вскоре был запрещен цензурой. Заключение Главреперткома гласило: «…гражданская война рассматривается в фильме только с точки зрения ее темных, отвратительных сторон. Грабеж, грязь, тупоумие Красной Армии, местной Советской власти и т. д. Получился скверный пасквиль на действительность того времени»[335].

Однако в конце 1920-х годов, после проверки деятельности ВУФКУ и изучения положения дел в области кинофикации, вышло постановление коллегии НК РКИ УССР, в котором отмечалось, что существующая тенденция к объединению кинематографии отдельных республик во всесоюзную киноорганизацию дает основание Главреперткому РСФСР ограничивать показ украинских фильмов на террито-

332. Там же. — С. 94.
333. Киршон В. Под знаком «Мэри» / Владимир Киршон // На литературном посту. — 1927. — № 19. — Октябрь. — С. 31.
334. Иезуитов Н. Резолюция, принятая по докладу т. Киршона на сентябрьском пленуме правления РАППа и общими собраниями Московской и Ленинградской ассоциаций Работников Революционной Кинематографии / Николай Иезуитов // На литературном посту. — 1930. — № 2. — Январь. — С. 65.
335. РГАЛИ. — Ф. 645. — Оп. 1. — Д. 38. — Л. 15–16.

рии своей республики, а ленинградская кинокритика бывает слишком придирчивой и «необъективной» в оценке продукции ВУФКУ[336].

6.2 Украинская тема в кинематографе

На производство национальных украинских фильмов влияли три основных фактора — процессы украинизации, острая нехватка сценариев на украинские темы и украинских творческих работников. Также препятствием было острое противоречие взглядов сторонников украинского национального искусства и пролетарского искусства на украинской почве.

Важным аспектом, влияющим на кадровую политику и темы в украинском кино в 1920-е годы, являлись процессы украинизации. Наиболее активно украинизация проводилась по линии Наркомпроса УССР, который в 1920-х годах последовательно возглавляли Г. Ф. Гринько (1920–1922), А. Я. Шумский (1924–1927) и Н. А. Скрыпник (1927–1933). Конечно, из-за подчиненности кинематографа Наркомпросу, и его эти процессы коснулись далеко не в последнюю очередь.

Процессы украинизации республики зеркальным образом отражались на тематическом планировании кинопроизводства и составе творческих работников кинофабрик. Таким образом, кинематограф в 1920-е годы развивался под влиянием процессов украинизации, которые в свою очередь стали следствием государственно-партийной политики большевиков. Украинизация была призвана создать у украинских крестьян положительный образ советской власти. Фактически украинизация стала составной частью пропаганды, агитации и просвещения «отсталых» слоев населения. Непосредственное влияние украинизации на кинематограф послужило обращению художников к украинской тематике, пополнению штата кинофабрик украинцами из западных областей, что также способствовало более основательной украинизации кинопроизводства.

Украинизация кино состояла из: «а) украинизации надписей, коротких, понятных, без “закавык”; б) украинизации содержания (богатейшая революционная история Украины, быт ее рабочих и крестьян); в) украинизации режиссуры, сценаристов (изучение Украинского окружения, быта) и т. д.»[337]. Становление украинского кинематографа можно условно разделить на три периода.

Первый период существования украинской кинематографии, когда она ни тематикой, ни формой почти ничего общего не имела с украинской и советской культурой. Ни культурного актива вокруг кино, ни связей его с украинской общественностью тогда еще не было. Объясняется это тем, что в украинское кино пришли люди, которые почти ничего общего не имели с украинской культурой. Это был так называемый «ханжонковский элемент».

В Украине не было творческих сил, способных наладить процесс кинопроизводства. Руководство ВУФКУ принимает решение приглашать из Москвы на работу в Украину киноспециалистов с дореволюционным стажем. Большинство режиссеров, операторов, художников и актеров, работавших тогда в Украине, были рос-

336. ЦДАВО України. — Ф. 539. — Оп. 7. — Спр. 1180. — Арк. 17.
337. Озерський Ю. Кіно-політика на Україні // Кіно. — 1925. — № 1. — Листопад. — С. 2.

сияне, по тем или иным причинам не сумевшие найти себе применение в РСФСР. Таким образом, 1922–1923 годы можно охарактеризовать как период производства российских фильмов в Украине. Культурных связей ни с украинской литературой, ни с украинским театром кинематография не имела. Из-за этого первые фильмы, не говоря уже о режиссуре, актерах и иных представителях фильмопроизводящих коллективов, ни темой, ни оформлением, ни сценарием, этим основным моментом, определяющим идеологическое содержание фильма, ничего общего с Украиной не имели. Об украинизации кинопроизводства, в отличие от украинизации театральной работы, которая началась в 1922 году[338], речь вообще не шла. Из более сорока запланированных, но так и не поставленных сценариев в 1922–1923 годах лишь три были на украинскую тему — исторический «Гайдамаки», биографический «Жизнь и творчество Т. Шевченко» и экранизация «Тарас Бульба» по Н. Гоголю[339]. Из восемнадцати авторов, чьи произведения планировались к постановке, не было ни одного украинского.

Съемку игровых картин в Ялте возглавил Владимир Гардин, в Одессе — Петр Чардынин. В этих постановках приняли участие российские киноспециалисты: операторы Борис Завелев, Луи Форестье; художник Владимир Егоров; актеры Зоя Баранцевич, Иона Таланов, Олег Фрелих, В. Валицкая, Владимир Максимов и др. Однако даже опытные и способные мастера кино в то время еще всецело находились во власти привычной им методики работы и в своем творчестве почти неизбежно подменяли сущность новых революционных идей, в лучшем случае, одной лишь видимостью этих идей. Известные дореволюционные актеры, привычная манера игры, старые средства киноискусства — это все характеризовало начало работы ВУФКУ. Режиссеры с дореволюционным стажем пытались найти оптимальный вариант постановки, соответствующий требованиям времени и старым драматургическим схемам. Дисгармония в этих постановках проявлялась в том, что революционная тематика и идеология не стыковались с помощью устаревших и испытанных в дореволюционном кино основ построения киносюжета.

Фильмы В. Гардина «Поединок», «Помещик», «Призрак бродит по Европе» не имели связи ни с украинской культурой, ни с украинскими художественными и творческими силами. Критик Н. А. Лебедев в отношении творчества В. Гардина написал следующее: «Гардин. Художник, который — на ущербе. Когда пытается показать революцию или ее отблески (“Слесарь и канцлер”, “Призрак бродит

338. «При обсуждении операционного плана Тео на 1922 г. Коллегия Сектора Искусств постановила обязать Тео при составлении театральной сети УССР иметь в виду максимальное удовлетворение спроса на украинский театр. Вместе с тем Тео обязано озаботиться усилением процесса изживания старого этнографического (так называемого “гопачного”) театра и вытеснением его театром с интернациональным репертуаром и новым подходом в трактовке. В тех же целях украинизации театра постановлено основать при Масткомдраме украинское отделение». См.: Сектор искусств. В новой экономической обстановке: [Ред. ст.] // Путь к коммунизму. — 1922. — № 3. — Март. — С. 360. В основном украинизация театрального искусства началась в 1923 году с перевода в Харьков Украинского театра им. Франко и реорганизации его в государственный драматический театр. В 1924–1925 годах украинизируется Харьковская опера и реорганизуется в украинскую Государственную оперу. Открываются украинские театры и в других городах Украины. См.: Діяльність Наркомосвіти УСРР за 1924–1925 рік. — Х.: Державидав України, 1926. — 62–63.

339. Шляхи мистецтва. — 1922. — № 1. — С. 74; Коммунист. — 1923. — 2 ноября; Пролетарская правда. — 1923. — 4, 6 октября; Украина и Крым: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 4(8). — Июнь–сентябрь. — С. 36.

по Европе", "Хмель") — получается бессильно и плоско. Этот человек — весь в прошлом»[340].

Чардынин в отличие от Гардина дольше проработал в украинском кино. Но его мало интересовали проблемы украинского национального своеобразия, хотя часть его картин была посвящена украинской тематике. По мнению критиков, в своем творчестве Чардынин оставался носителем старых коммерческих традиций. Многие его картины пользовались значительным кассовым успехом, но этот успех был обусловлен не глубиной идейного и жизненного содержания и не художественными достоинствами его картин, а занимательностью интриги ("Укразия"), либо игрой на нездоровом любопытстве ("За монастырской стеной"), либо спекуляцией на популярной теме ("Тарас Трясило"). О невозможности работы в украинской кинематографии киноспециалистов с дореволюционным стажем также отмечал и украинский писатель Олесь Досвитный:

«Но главное, что эти старые профессионалы, воспитанные и вышколенные старой школой, приспособленной к буржуазным условиям и потребностям в кинопроизводстве, сейчас в большинстве не соответствуют современным требованиям. <…> Эти профессионалы в большинстве хорошие специалисты своего дела, однако у них не хватает воспитания, необходимого творческой и идеологической стороне кинопроизводства»[341].

Рассуждая в «Очерках теории кино» о столкновении традиции и новаторства в 1920-е годы, киновед С. Гинзбург отмечал: «И у "традиционалистов" были свои трудности: используя испытанные и проверенные зрительским восприятием жанры, формы и сюжетные конструкции, они не могли с помощью этих жанров, форм и сюжетных конструкций достаточно глубоко проникнуть в новую действительность, выразить ее закономерности и питающие ее идеи»[342].

В большинстве картин того периода, по мнению современников, и Чардынин, и Гардин так и не смогли преодолеть эти трудности. «Хозяин Черных скал» (1923) и «Тарас Трясило» (1927) П. Чардынина, «Помещик», «Атаман Хмель», «Слесарь и канцлер» (все в 1924) В. Гардина — на всех этих фильмах лежал отпечаток «салонного» дореволюционного кинематографа. В них чаще всего на фоне революционных событий разыгрывалась мелодрама со стандартным «треугольником». Иногда они абстрактно трактовали идеи революции и победы добра над злом в условиях вымышленных городов и стран. Или столь же абстрактно и наивно обличали дворянство, духовенство и т. д.

Также современники указывали, что украинский кинематограф находился под влиянием театра, который накладывал на фильмы определенный отпечаток. Герои-символы, а вместе с ними и действующие лица «бытовых» картин выступали в театральных костюмах, в окружении разнообразных театральных аксессуаров. Театральными приемами игра артистов обозначена была в картинах В. Гардина и П. Чардынина. Как правило, эти режиссеры работали с одним и тем же составом актеров, большинство которых получили профессиональную подготовку в те-

340. Кино-газета. — 1924. — 4 марта.
341. Досвітній О. Радянське кіно (Підсумки до сьомих роковин Жовтня) / Олесь Досвітній // Жовтневий збірник. — К.: Державне видавництво України. — С. 137.
342. Гинзбург С. Очерки теории кино. — М.: Искусство, 1974. — С. 139–140.

атральных студиях и школах (Н. Панов, Н. Салтыков, О. Фрелих, З. Баранцевич, И. Худолеев, В. Максимов, И. Капралов, Д. Зеркалова, О. Быстрицкая и др.). Их игре, по свидетельству современников, часто присуща была чрезмерная жестикуляция, позирование, утрированность движений, неестественность в выражении чувств. Грим накладывался грубый: глаза обязательно подрисовывались, морщины подчеркивались большими темными полосами.

Такими были особенности украинского киноискусства первых лет его существования. Условность, абстрактность, так же, как и страсть к театральным формам, свидетельствовали о несовершенстве художественного метода молодого искусства кино, об изобразительной бедности его языка.

Критика тех лет, рассматривающая киноискусство с рапповских позиций, неоднократно выступала против засилья «оперности» и «театральщины» в кинематографии, которые являлись наиболее характерными образцами украинской игровой кинематографии 1922–1926 годов режиссеров с дореволюционным опытом работы (В. Гардин, П. Чардынин, А. Лундин, Н. Салтыков и др.).

А. Лундин. Шарж

Как отмечалось выше, значительная часть режиссеров, работающих в Украине, в начале 1920-х годов — это москвичи. Приступив к работе на украинских кинофабриках, им приходилось работать на украинском материале, который они совершенно не знали. Для них украинское соответствовало представлению широких российских обывательских масс: Украина — это гопак, черевички, запорожцы, галушки и т. д. Это привело к тому, что ни один из поставленных ими фильмов не стал значительным произведением искусства. Отождествляя национальное своеобразие с этнографическим материалом, российские постановщики украинских произведений ограничивали украинское своеобразие показом украинских пейзажей и костюмов, не углубляясь в особенности национального характера. «Появились бесчисленные “Тарасы Трясилы”, “Сорочинские ярмарки” и другие продукты патентованного безвкусия, столь же малоубедительные, как пресловутые “восточные фильмы” Голливуда или Штаакена, — отмечал К. Фельдман. — Насколько трудна для москвича работа на украинском материале, лучше всего ил-

люстрирует пример режиссера Чардынина. В этом году этот режиссер, уже много лет работающий на Украине, выпустил картину “Черевики” по повести Гоголя — “Ночь под Рождеством”. <…>

Режиссер Чардынин не сумел, подобно кузнецу Вакуле, оседлать черта для достижения хотя бы присущих тому времени идеологических задач украинского кино. У Гоголя кузнец Вакула, обманув черта, заставил его служить себе. У Чардынина черт услужливо предлагает кузнецу доставить его к царице. А во дворце царицы Чардынин прибегает почему-то к чуждому украинскому народному эпосу покрывалу-невидимке. Чардынин убивает глубоко оправданный гоголевский образ “оседланного черта” и вводит ничем не оправданный образ невидимки. Это значит, ничего не понимать в украинском материале»[343].

Украинский писатель Н. Бажан также считал, что Чардынин не смог создать настоящие украинские фильмы, признав их поражением: «Так что борьба за украинского советского режиссера, за этого диктатора и завершителя кинопроцесса, является борьбой за украинский советский фильм. В этой борьбе (будем откровенны!) мы получили больше поражений, чем побед. Таким поражением были “Тарас Шевченко” (1925–1926) и “Тарас Трясило” (1926). Несмотря на их украинскую тематику и на их украинскую (порой даже слишком украинскую) натуру, они доказали, что неукраинский режиссер, то есть тот режиссер, который знает Украину только по географии Иванова, не может органически дать украинского фильма»[344].

Все фильмы на украинские темы 1922–1923 годов были не лучше средних русских довоенных картин, их художественный уровень был довольно низким — «истинная малороссийщина, вырастающая уже на украинском грунте». Вышитые чистые рубашки, наклеенные длинные усы, ленты, поддевки — все это возрождало традиции «ханжонковских» картин, хотя и было пропитано советской идеологией.

Второй период относится к 1924 году, когда после смены правления ВУФКУ начали привлекать к работе в кино юную украинскую революционную интеллигенцию, которая внесла новые элементы, новые культурные факторы в украинскую кинематографию. Это обновление началось со сценарного дела. Благодаря новому председателю правления З. Хелмно, с целью улучшения качества репертуара были приглашены к сотрудничеству украинские писатели из влиятельных литературных группировок «Гарт» и «Плуг» — Ю. Яновский, Н. Бажан, М. Семенко и др. Приход молодых начинающих сценаристов сразу же изменил положение, несмотря на то, что их сценарии ставили «старые» режиссеры. Сценарии С. Лазурина, Г. Стабового и других, как бы критически к ним ни относились, имели немаловажное значение для развития украинского кино.

Первым украинским сценарием можно считать киноповесть «Остап Бандура» Михаила Майского, занявшего позже место в украинской литературе, как автор интересных своим сюжетным построением новелл. Фильмом «Остап Бандура» (1924), по мнению украинского писателя Дмитрия Бузько, была пробита китайская стена, которой ВУФКУ отгородилось от украинской культуры[345].

343. Фельдман К. Украинские кинорежиссеры / Константин Фельдман // Советский экран. — 1928. — № 44. — С. 7.
344. Бажан М. Звенигора // Життя й революція. — 1928. — Книжка 1. — Січень. — С. 110–111.
345. Бузько Д. Шляхи розвитку кіно-сценарної справи на Україні: (Історико-мистецький нарис) / Дмитро Бузько // Життя й революція. — 1929. — Книжка IX. — Вересень. — С. 135.

В 1924 году украинская кинематография получила возможность от общих тем перейти к украинским, и украинским не только по названиям. 1925–1926 годы характеризуются развертыванием кинопроизводства. Широкий размах производства требовал соответствующих квалифицированных сил, которые тогда были в русской кинематографии. Поэтому, наряду с привлечением украинских творческих работников, были приглашены нескольких киноспециалистов из Москвы. Но это были не лучшие мастера. В Украину нередко приезжали те, кто не смог найти себе применения в российской кинематографии, чаще это были работники театров (актеры, режиссеры), ранее не работавшие в кинематографе. Но главное — они не были связаны с украинским культурным процессом.

Практически все кинопроизводство концентрируется на Одесской кинофабрике. По инициативе Захара Хелмно в Одессу приглашаются известные театральные режиссеры — Лесь Курбас и Марк Терещенко. Хелмно считал, что именно не имеющие опыта работы в кино, но творчески интересные украинские театральные режиссеры, обеспечат хорошее качество украинских фильмов. Также в 1924 году ВУФКУ приглашаются к сотрудничеству украинские театральные актеры Мария Заньковецкая, Дмитрий Капка, Амвросий Бучма, Павел Долина, Василий Василько, Иосиф Гирняк, Степан Шагайда, Наталия Пилипенко. Таким образом, с 1924 года украинский кинематограф получает совершенно иной вектор развития. Этот период развития украинского кино характеризовался отказом от старых методов кинопроизводства и открытием новых горизонтов украинской кинокультуры. В течение этого времени происходит процесс вливания новых творческих сил в кинопроцесс, — тех сил, которые в дальнейшем создадут лучшие произведения украинского кино.

После окончания гражданской войны Одесса была одним из крупнейших русскоязычных городов в Украине. Русскоязычность оказала влияние и на кинематографическую сферу. Большинство режиссеров, операторов, сценаристов, актеров с дореволюционным стажем были русскоязычными. Несколько ситуация изменилась после того, как был введен НЭП и началась украинизация. К концу 1920-х годов Одесса по-прежнему оставалась единственным крупным кинематографическим центром в Украине, где ставились фильмы и на украинские темы. Но Одесса не могла претендовать на роль центра украинской культуры, какими являлись Киев и Харьков. А это было одной из причин, по мнению тогдашнего критика и драматурга Х. Херсонского, низкого художественного уровня украинских картин. Качественный подъем художественного уровня украинского кинематографа Херсонский видел в переводе кинопроизводства из Одессы в Киев:

«У Одесской фабрики нет своего лица. Украинцев немного. Всюду варяги из Москвы и Германии. То, что здесь собираются специалисты отовсюду, — это было бы не плохо, если бы фабрика имела свое крепкое культурное ядро. Но планомерного художественного руководства здесь не чувствуется. Директор и его зам поглощены нагрузкой административно-организационной работы и финансами. Организация, техника и деньги, прежде всего, и только после этого искусство. По искусству им помогает один художественный руководитель, молодой писатель товарищ Яновский. <…> Яновский и другие украинцы чувствуют себя в Одессе не совсем дома. Культурные, национальные центры Украины не здесь — это Киев,

Харьков. А в Одессе культурная жизнь слаба. Нет культурной среды[346]. <…> В Одессе очень скверно говорят по-русски и еще хуже по-украински[347], у всего города нет своего национального лица. Он рос не от земли, а от моря. Полуевропейский морской город, не сросшийся с культурой своей страны — Украины. И не украинский, потому что Одесса не дает ничего украинского: ни культуры, ни руководства, ни среды, ни быта, ни народности, ни украинской природы. За всем этим с фабрики приходится ездить в дальние командировки и дорогие экспедиции. <…> В Украине центр своего национального кинопроизводства надо закладывать не в Одессе, а, как верно задумано, — в Киеве. Там, на новой строящейся грандиозной фабрике, ВУФКУ сейчас закладывает фундамент для осуществления всех своих больших надежд и планов»[348].

Фрагмент цитированной статьи, датированной 1926 годом, отражает мнение представителя российской культуры, так сказать, «взгляд со стороны». Приведем и фрагмент статьи украинского писателя, исследователя проблем развития и культуры украинского языка Б. Д. Антоненко-Давидовича, опубликованной спустя три года в журнале «Життя і революція»:

«Прежде всего, о режиссуре и операторах. Кроме нескольких творческих единиц, которые действительно творят украинскую советскую кинематографию, у нас нет работников, которые были бы плотно связаны с общим украинским культурным процессом. Им и не снились какие-то искания в области украинского киностиля (употребляю здесь слово “стиль” тоже, разумеется, условно). Несколько титров, переведенных на украинский язык, для них вполне исчерпывает вопрос о национальном моменте в кинематографии. Украинская кинематография для них часто является только трамплином, чтобы выскочить на всесоюзный масштаб. Но даже и симпатичная подруга украинизация еще и не ночевала около наших украинских кинофабрик. Кроме редактората, на фабриках наших царит везде русский язык. Есть даже украинские режиссеры, которые не из практических потребностей, а по каким-то своим соображениям считают целесообразным при работе в павильонах использовать только русский язык, а находясь в Москве, не стесняются в разговоре с российскими киноработниками серьезно употреблять слова “хохол”, “хохлушечка”. <…> Если у нас плохо обстоит дело с режиссерами и операторами, то еще хуже дело с актерами для нашего кино. До сих пор в этом шли по линии наименьшего сопротивления — брали актеров из украинских театров. Правда, некоторые из них прочно осели на кинофабрике и получили уже себе киноимя: Бучма, Замычковский, Свашенко. Но это, опять же, только единицы. Большинство актеров — это случайный для украинской культуры элемент и беда в том, что, приступая к работе на на-

346. Украинский писатель Д. Бузько также считал, что Одесса не является культурным центром, и это одна из причин того, что украинский кинематограф развивается не в полной мере. См.: Сучасні напрямки в українській кінематографії: [Ред. ст.] // Пролетарська правда. — 1928. — № 125(2037). — 31 травня. — С. 4.

347. Процесс украинизации в Одессе продвигался очень медленно. 3 сентября 1925 года специальная комиссия по украинизации обследовала ряд учреждений Одессы и Одесского округа. Выяснилось, что из 6 294 сотрудников лишь 46 овладели украинским языком, 4 661 абсолютно не знали украинский язык. После проверки было принято решение при всех учреждениях создать специальные комиссии, которые будут следить за ходом украинизации. Сотрудников, не выучивших украинский язык, планировалось увольнять с работы. См.: Украинизация: [Ред. ст.] // Правда. — 1925. — № 203(3134). — 6 сентября. — С. 4.

348. Херсонский Х. Одесская фабрика ВУФКУ // Кино-фронт. — 1926. — № 4/5(7/8). — С. 35.

ших кинофабриках, он и остается таким же случайным. У нас нет еще устоявшихся актерских кадров для украинской кинематографии, и о подготовке их еще не думают. Вряд ли может помочь этому Одесский кинотехникум, в котором вся украинизация заключается в нескольких несчастных лекциях по украинскому языку, да и то только для вида, а не для знаний. В этом легко убедиться, посмотрев на выпускников этого техникума. Итак, украинский киноактер, который тоже своей игрой потенциально мог бы творить в украинской кинематографии, еще только в проекте. А потребность иметь его насущная, тем более в связи с перспективами производства Украинской тонфильмы. Насколько хаотично обстоит дело с подбором актеров для нашего экрана, может свидетельствовать хотя бы такой факт. Недавно один из киевских кинорежиссеров ездил специально в Москву искать себе там для своего фильма героиню… украинской деревенской девушки. И это не случай, потому что еще задолго до этого исторического путешествия режиссер лелеял мечту взять на главную роль артистку из МХАТа. Неужели у нас не нашлось ни единой девушки, которая бы отвечала своим типом украинскому экрану, и ты, мать-земля украинская, не годная уже породить украинского типажа для нашего фильма! Неужели украинский режиссер не может обойтись провинциальным украинским типажом без московских звезд!»[349].

Практически одновременно с Б. Д. Антоненко-Давидовичем состояние украинской кинематографии проанализировал и член правления и художественный директор ВУФКУ Е. И. Черняк. Он считал, что в Украине отсутствует так необходимая массовому зрителю добротная средняя кинопродукция. Украинский репертуар, по мнению чиновника, — это «несколько шедевров и много халтуры». Среди причин, влиявших на качество украинских фильмов, Черняк указывал проблему отсутствия «художественных кадров», малый процент украинизированных киноработников, нехватку талантливых актрис и острую проблему с подготовкой молодых украинских кинокадров:

«Чем можно объяснить тот факт, что украинская кинематография, имея гораздо лучше оснащенные ателье, в массе своей давала продукцию ниже продукции российской кинематографии. Это следует объяснить, прежде всего, художественными кадрами. Русская кинематография в этом деле намного богаче. У нас катастрофически плохо с режиссерами, художниками и с актерами, в основном с женщинами. Среди режиссеров украинцев — только 32%, остальные 68% даже не украинизированы. По мнению комиссии, проводившей специальное исследование, из 32 режиссеров — у 24-х не хватает связи с украинской культурой. С художниками еще хуже: из 6 мужчин — один Кричевский. Думаю, всем понятна большая роль художника в кино. Наконец, дело с актерами, особенно с женщинами, стоит так остро, что нужно принимать срочные меры. Из мужского состава украинская кинематография имеет хоть несколько талантливых актеров из “Березиля”, но женского состава совсем не было. Те, кто были у нас, — Анна Стэн, Дюсиметьер, ушли в русскую кинематографию. Такое положение сложилось в результате того, что приглашенные к нам из Москвы русские режиссеры больше были ознакомлены с русским актерским персоналом и принимали этот персонал — особенно женский — из москов-

349. Цит. по: Смотрич Ю. Про «Український фільм» // Літературно-науковий вісник (Львів-Тернопіль). — 1930. — Т. CIII. — Книжка VII–VIII. — Липень-Серпень. — С. 684–685.

ских театров. Даже бывший организатор нового украинского театра — Терещенко в подборе актеров шел по стопам своих русских коллег, хотя Украина, кажется, никогда не была бедна этой категорией работников, и в этом ни один из наших театров — ни “Березиль”, ни театр им. Франко еще не использован.

Лучше обстоит дело с операторами. И здесь можно быть менее знакомым с украинской культурой, хотя знание ее желаемо и для оператора. Здесь главное — техника. Наконец, совсем не так со сценаристами. Прошлая практика поиска сценарного материала среди русских писателей привела к отрыву украинских писателей от ВУФКУ и во многом обострила «сценарный кризис». Такое положение не может не влиять негативно на производство. Надо принять решительные меры (организация сценарных мастерских, привлечение максимума писательских сил), чтобы преодолеть «сценарный кризис». Также радикальные меры нужно принимать к увеличению режиссерских кадров. Наличие хороших режиссеров может ослабить и сценарный кризис. Но все это можно сделать, только широко поставив проблему воспитания киномолодняка и изменив нынешний курс в этом деле»[350].

Третий, важнейший период развития украинского кинематографа начинается в 1927 году с выходом фильма А. Довженко «Звенигора», который критика встретила резко противоположными оценками. Появление этого фильма ознаменовало рождение оригинального, глубоко национального поэта и философа экрана. Размышления о настоящем и будущем Украины возвращали А. Довженко к ее прошлому, к истории, осмысливались в широком социальном и философском контексте. Довженко интересовали знаменательные события, судьбоносные для Украины моменты, в которых ярко раскрывался народный характер, становление нового человека, новых человеческих взаимоотношений[351]. Рапповская критика резко осудила фильм. Так началась история трагического искажения довженковских замыслов догматической критикой, которая обвинила художника в буржуазном национализме[352].

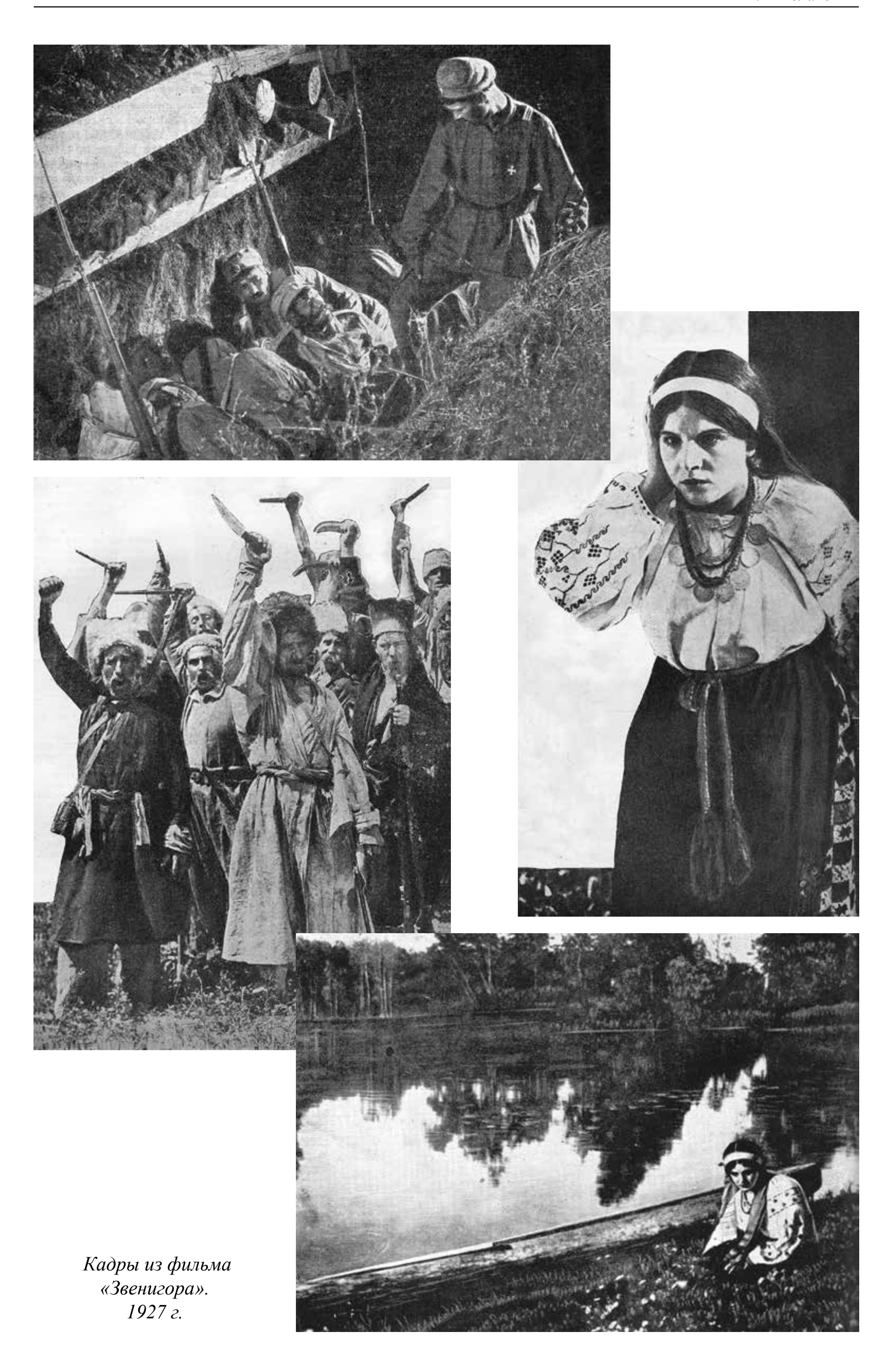
Украинский сценарист и киновед Н. Лядов, исследуя зарождение украинской кинокультуры, говорил о присутствии в ней национально-революционных элементов, которые он объяснял искусственным отставанием культурного процесса Украины на протяжении многих веков. 1920-е годы исследователь называл «пьянкой поры ренессанса», когда украинский кинематограф «делал первые, смешные, неуклюжие шаги». Н. Лядов считал коренным переломом в истории украинского кино 1927 год, когда уже можно было говорить о появлении кинокультуры. Кинопроизведения же предыдущего периода он называл «откровенной халтурой»[353].

350. Черняк Є. Шляхи Української радянської кінематографії // Критика. — 1929. — № 5(16). — Травень. — С. 93–94.

351. Хотя, помощник режиссера А. Довженко в фильме «Звенигора» на диспуте «Современные направления в украинской кинематографии» заявил, что, по мнению съемочной группы, «национальные моменты в работе кино только тормозят дело и мешают фильмам выходить на мировой рынок. Мы стремимся создать интернациональный фильм, заканчивает выступающий». См.: Сучасні напрямки в українській кінематографії: [Ред. ст.] // Пролетарська правда. — 1928. — № 125(2037). — 31 травня. — С. 4.

352. Історія українського радянського кіно: В 3-х т. Т. 1. 1917–1930 / Ред. Б. С. Буряк, С. Г. Зінич, О. К. Бабишкін. — К.: Наукова думка, 1986. — С. 37–38, 162.

353. Лядов Н. Рождение украинской кино-культуры / Николай Лядов // Ветер Украины: Альманах ассоциации революционных русских писателей «АРП». Кн. 1. — К.: АРП, 1929. — С. 143.



Кадры из фильма «Звенигора». 1927 г.

Российская критика в основном негативно оценивала украинское кинопроизводство, и в частности фильмы на украинские темы. Так, бывший партийный функционер, член правления Совкино П. А. Бляхин настаивал, что большая часть украинской кинопродукции 1926–1927 годов низкого качества и не соответствует идеологическим установкам советского кино:

«За истекший год ВУФКУ сделало несколько достаточно скверных приключенческих картин (“Сумка дипкурьера”, “Кира-Киралина”, “Тени Бельведера” и пр.), мало удачно побеспокоило великую тень Гоголя (“Черевички” и “Сорочинская ярмарка”), выпустило нечто вроде исторической картины — “Тарас Трясило”, поставив ее в ложноклассических тонах, крайне помпезно, дорого и халтурно. Далее ВУФКУ подарило миру несколько типично-мещанских фильм, вроде “Мити” и “Блуждающих звезд”, неудачно похвасталось кабульской красавицей — “Тамиллой”, попыталось выполнить очень почтенную задачу, показав с младенческих лет и до старости “Жизнь Тараса Шевченко” (получилась дикая мазня уровня 23 года с националистическим душком), наконец, ВУФКУ не забыло и бандитов, поставив “Беня Крик”, по счастью запрещенный Главреперткомом, и т. п. Когда вы просматриваете эту странную вермишель, то первое время становитесь в тупик и никак не можете понять, кем и для кого составлялся тематический план, какова идеологическая установка ВУФКУ и пр., но это только так кажется, в действительности же установка ясна, как божий день: она имела в виду удовлетворение запросов мелкобуржуазной мещанской аудитории, а в качестве “идеологической” задачи ставила выколачивание доходов (коммерцию). Вот и вся мудрость».[354]

354. Бляхин П. Основные вопросы // Советское кино перед лицом общественности. Сборник дискуссионных статей под редакцией К. Мальцева. — М.: Теакинопечать, 1928. — С. 93–94.

Незадолго до начала Всесоюзного партийного киносовещания журнал «Жизнь искусства» опубликовал статью «К партсовещанию о киноработе: Пути национального кинопроизводства», которая вызвала резонное негодование в управленческом аппарате ВУФКУ и Наркомпроса УССР. Суть статьи сводилась к тому, что в Украине построена крупная кинопроизводственная база, в связи с чем непосредственные национально-культурные задачи отошли на второй план. В то же время замкнутость рынка на большой территории и разнообразие потребностей населения Украины привели «к зарождению своеобразной и во многом ценной кинематографической культуры общего порядка на национальной основе». Далее в журнальной статье, в частности, отмечалось:

«Выросли кадры работников украинской кинематографии, культивирующих и вырабатывающих свой, не лишенный новизны и интереса кинематографический стиль (Стабовой, Довженко и др.). В результате ВУФКУ вышло за рамки национального кинопроизводства в прямом смысле слова и по художественному весу своей продукции стало в один ряд с нашими основными центральными киноорганизациями»[355].

Также в статье шла речь об установлении «материальной зависимости этих национальных организаций от какого-то центрального органа (быть может, синдиката). Эта зависимость является главнейшим условием серьезного контроля над кругом работы этих организаций в смысле ограничения его национальными задачами». Этот контроль, по мнению автора, должен был удержать республиканские киноорганизации «от парения в международных масштабах»[356].

М. Постоловский, представляющий Украину на Первом всесоюзном киносовещании, процитировал эту статью и высказал свое мнение по поводу оскорбительного и пренебрежительного отношения к украинской кинематографии:

«Товарищи, это написано в распространенном журнале “Жизнь Искусства”, который, между прочим, вообще отличается по части травли, национально-культурного строительства на Украине. Этот журнал проповедует такие и подобные великодержавные идеи. Вы видите, сколько пренебрежения, сколько развязного нахальства проявляют иные писаки по отношению к украинской организации, которая посмела выйти за пределы этнографической ограниченности и косного провинциализма. Отсюда действительная и четкая установка на то, чтобы через эту самую материальную зависимость загонять обратно в хуторянский хлев нашу украинскую кинопромышленность и кинематографию — с тем, чтобы на Украине или в Грузии делались только национальные картины, а интернационализм, как луна в Гамбурге, будет делаться в почтенном учреждении тов. Шведчикова. Правильна эта установка? Безусловно, абсолютно, конечно — нет! Но мы должного, да и вообще никакого отпора этой установке не видели в нашей центральной печати. Мы уверены, что великодержавным вожделениям будет дан отпор нашим киносовещанием. <…> Я могу привести пример, как здесь на территории РСФСР рекламируется украинская картина “Тарас Шевченко” (показывает плакат). На этом скандальном плакате Украина символизирована парой волов в ярме. Вот вам представление об Украине

355. К партсовещанию о киноработе: Пути национального кинопроизводства: [Ред. ст.] // Жизнь искусства. — 1928. — № 1(1180). — 3 января. — С. 6.
356. Там же.

как о стране круторогих волов — это об Украине, которая, как вам известно, является одной из самых индустриальных республик нашего Союза»[357].

Все фильмы с украинской тематикой 1920-х годов можно условно разделить на несколько групп: экранизации произведений украинских писателей и поэтов; исторические эпопеи; народно-бытовые темы; экранизации сценариев, связанных с революционными событиями и гражданской войной.

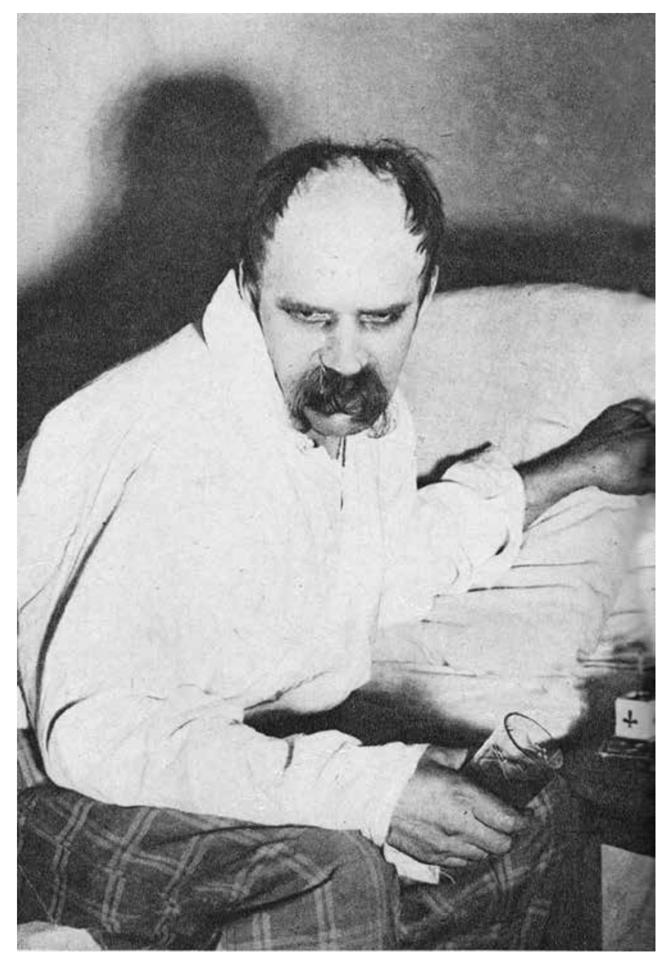
Отдадим должное одной из определяющих тогдашних тенденций. Начало производства фильмов по классическим произведениям украинских писателей можно объяснить рядом постановлений в области украинизации. Проходивший с 6 по 9 апреля 1925 года пленум ЦК КП(б)У, руководствуясь решениями XII съезда ЦК КП(б) о национальном вопросе, принимает Постановление «Об украинизации». Партийное постановление предписывало перейти на украинский язык в системе партийного просвещения, начать издавать на украинском языке научно-марксистскую и популярную литературу[358]. Также ЦК КП(б)У берет под свой контроль украинизацию прессы[359], что послужило резкому увеличению процента издаваемых на украинском языке журналов и газет. Параллельно с процессом украинизации прессы обязывают ВУФКУ приступить к подготовительной работе по переводу надписей во всех фильмах, как собственного, так и иностранного производства на украинский язык не позднее июля 1925 года[360].

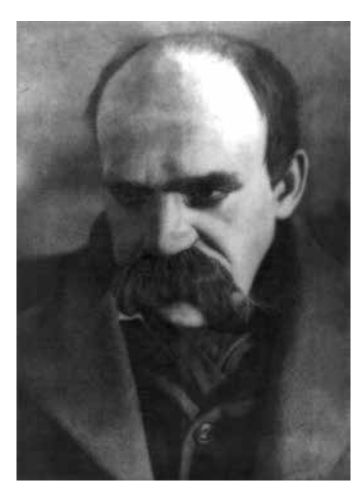
Также начало производства фильмов по классическим произведениям украинских писателей связано и со «сценарным голодом» — острой нехваткой сценариев на современные украинские темы, а главное, желанием украинизировать собственное производство, популяризировать украинских писателей и ознакомить широкие массы с историей Украины. Заместитель Наркома просвещения УССР А. Приходько отмечал, что вышедшие фильмы «Борислав смеется» по И. Франко, «Бурлачка» по И. Нечуй-Левицкому, «Тарас Трясило», «Сорочинская ярмарка» по Н. Гоголю не исчерпывают пробел постановок на украинские темы. И у представителей других национальных культур, следящих за украинским кинопроизводством, может сложиться ложное впечатление, что Украина имеет весьма ограниченное литературное наследие. «А в действительности показать культурному миру мы уже можем и должны целую плеяду славных имен и их произведений, — подчеркивал чиновник. — И прежде всего, нужно ознакомить наших рабочих и крестьян с историческими культурными традициями украинской литературы»[361].

Сценарии на основе классических и современных украинских произведений И. Я. Франко, И. С. Нечуя-Левицкого, В. Н. Сосюры, М. М. Коцюбинского, Н. В. Гоголя и сценарии об исторических событиях в Украине писали в подавля-

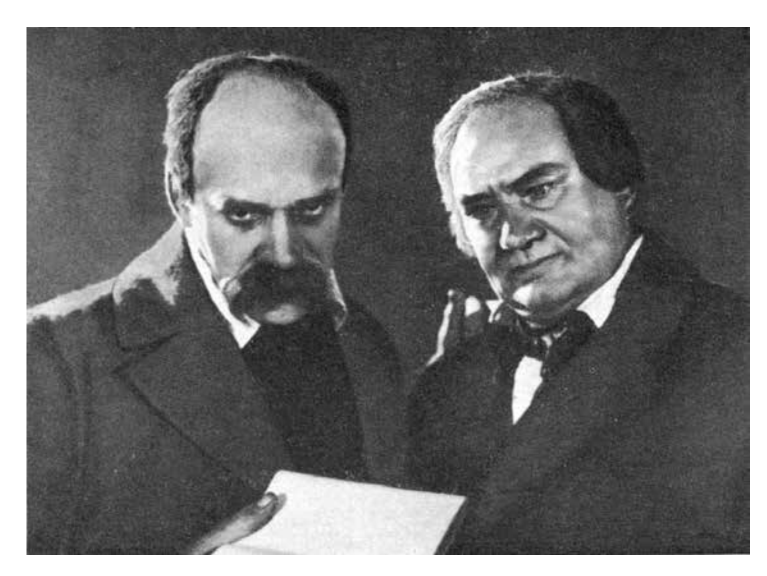
357. Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / под ред. Б. С. Ольховского. — М.: Теакинопечать, 1929. — С. 132, 135.
358. Постанова пленуму ЦК КП(б)У Про українізацію // Зоря. — 1925. — Ч. 5. — Травень. — С. 15–18.
359. Украинизация печати: [Ред. ст.] // Правда. — 1925. — № 210(3141). — 15 сентября. — С. 4; Об украинизации прессы // Известия Центрального Комитета Коммунистической Партии (большевиков) Украины. — 1925. — № 11. — 10 октября. — С. 26–28.
360. Українізація кіно: [Ред. ст.] // Зоря. — 1925. — Ч. 5. — Травень. — С. 26; Українізація кіно: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1925. — № 5(26). — Травень. — С. 180; Резолюции апрельского пленума ЦК КП(б)У Об украинизации // Известия Центрального Комитета Коммунистической Партии (большевиков) Украины. — 1925. — № 6. — 20 мая. — С. 45–47.
361. Приходько А. Українські класики на екрані // Кіно. — 1928. — № 1(37). — Січень. — С. 3.

ющем большинстве украинские литераторы: Василий Радыш («Тарас Трясило»), Константин Полонник («В погоне за счастьем»), Николай Бажан («Микола Джеря»), Михаил Яловой («Василина»), Любовь Гуревич («Сорочинская ярмарка», «Черевички»), Павел Нечес («Борислав смеется»), Михаил Панченко, Дмитрий Бузько («Тарас Шевченко»), Владимир Юрезанский, Александр Гатов («Каприз Екатерины II»). Выкристаллизовался и режиссерский состав, работавший над этими постановками: Иосиф Рона («Борислав смеется», «Микола Джеря»), Петр Чардынин («Тарас Трясило», «Черевички», «Тарас Шевченко», «Каприз Екатерины II»), Марк Терещенко («В погоне за счастьем», «Микола Джеря»), Фауст Лопатинский («Василина»), Григорий Гричер-Чериковер («Сорочинская ярмарка»). Отметим, что все вышеприведенные фильмы были поставлены при руководстве ВУФКУ З. С. Хелмно в 1927 году («Тарас Шевченко» — в 1926 г.). Именно с этого года, как уже отмечалось, начался третий, важнейший период развития молодого украинского кино.





А. Бучма в фильме «Тарас Шевченко». 1926 г.



А. Бучма, И. Замычковский в фильме «Тарас Шевченко». 1926 г.

Еще с 1924 года ВУФКУ готовилось к постановке этого фильма. Долго подыскивали соответствующий сценарий. Наконец, соглашаются на киносценарий М. Панченко, старательно собравшего всевозможные материалы и написавшего колоссальную киноэпопею, где была отражена и жизнь Шевченко, и его произведения, и его время. ВУФКУ не могло осуществлять постановку больше чем в две серии. И пришлось М. Панченко свою грандиозную композицию сокращать, после чего она почти полностью утратила свой первоначальный смысл. Тогда в штате ВУФКУ лучшим режиссером был П. Чардынин. Он взял то, что ему дали, и добросовестно поставил, заботясь только о «постановочности», «красивости» и не более.

Съемки «Тараса Шевченко», открывшего начало производства фильмов на украинские темы, начались в 1925 году. Эта была одна из самых масштабных постановок ВУФКУ. Создание фильма о жизни и творчестве Шевченко имело большое политическое значение. На постановку были брошены лучшие силы ВУФКУ и затрачены огромные средства. Постановщиком назначили опытнейшего режиссера П. Чардынина. Сценарий написали М. Панченко и Д. Бузько под редакцией Михайля Семенко. Для работы над фильмом в качестве художника пригласили профессора, одного из основателей Украинской Академии искусств В. Г. Кричевского. Снимал картину оператор Борис Завелев. Тщательным образом был подобран и актерский состав: Амвросий Бучма, Иван Замычковский, Юрий Шумский, Наталия Ужвий, Иван Капралов, Иван Худолеев, Николай Панов, Матвей Ляров и др.

Съемки производились под Киевом, в поместье Энгельгардта, крепостным которого был Шевченко (Одесской кинофабрикой был реставрирован помещичий дом Шевченковского времени), в Нижнем Новгороде, в Ленинграде (в Летнем саду, Петропавловской крепости). Возле Зимнего дворца был снят парад Николаевских войск в Москве. Также на вершинах Кавказских гор киноэкспедиция проводила съемки центрального эпизода из поэмы Шевченко «Кавказ», рисующей покорение Кавказа николаевскими войсками. Также были сняты батальные сцены, в которых участвовали кавалерийские бригады. В мастерских фабрики сшили около 1 000 полных комплектов обмундирования солдат Николаевской эпохи, столько же крем-

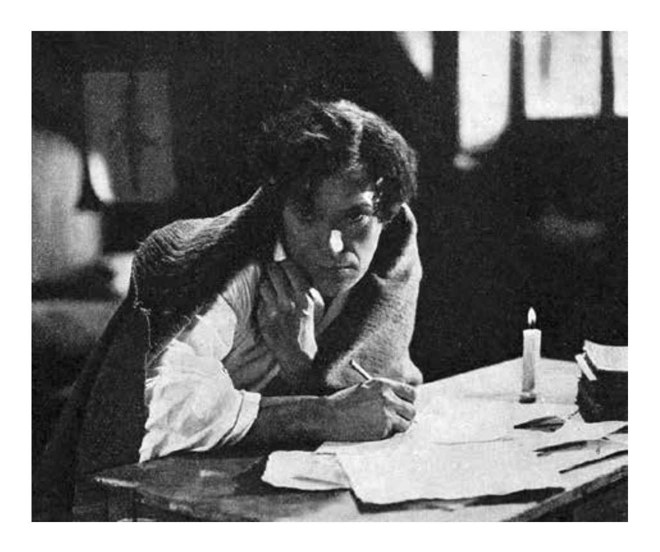
А. Бучма и П. Чардынин на съемках фильма «Тарас Шевченко». 1926 г.

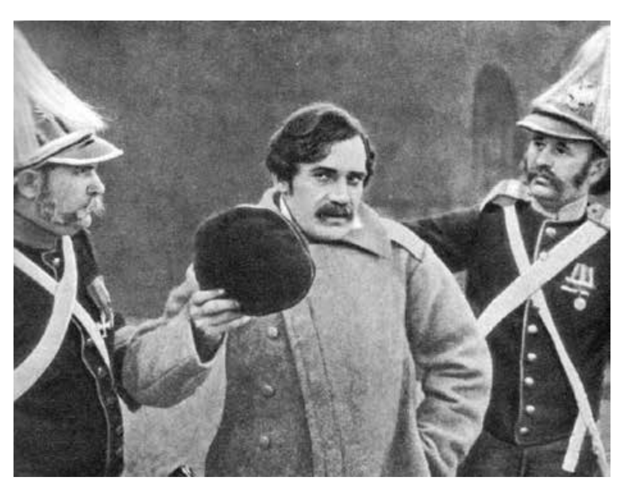
невых ружей, подсумков, палашей. Постановка фильма широчайшим образом освещалась в прессе[362].

Большую и кропотливую работу провел художник В. Г. Кричевский. Это был высокообразованный специалист, отличный знаток украинского искусства и культуры, творческих достижений мирового искусства. Для достижения достоверности Кричевский работал в музеях, архивах, библиотеках, книжных букинистических магазинах, осматривал частные коллекции. Кроме рисунков Шевченко этнографического характера, Кричевский исследовал картины, рисунки и фотографии, для создания костюмов изучал журналы мод шевченковского времени[363].

362. Будущие новинки кино: [Ред. ст.] // Пламя. — 1925. — № 20(40). — С. 12; «Тарас Шевченко»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 12. — 31 мая. — С. 11; Съемки в Киеве: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 2. — 1–7 грудня. — С. 6; Кавказская экспедиция ВУФКУ: [Ред. ст.] // Искусство трудящимся. — 1925. — № 35. — 28 июля. — С. 12; «Тарас Шевченко»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 15. — 3 сентября. — С. 11; «Тарас Шевченко»: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 14. — Лютий. — С. 29; «Тарас Шевченко»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1926. — № 3(22). — 17 февраля. — С. 13; Л. Мог[илев]ський. Фільм «Тарас Шевченко» // Нове мистецтво. — 1926. — № 10(19). — 9 березня. — С. 2; Л[еонид] М[огилевский]. Как работает одесская фабрика ВУФКУ // Театральная неделя. — 1926. — № 7. — 20 апреля. — С. 10; «Тарас Шевченко»: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 19. — Липень. — С. 27; Могилевский Л. «Тарас Шевченко» на первой госкинофабрике ВУФКУ // Вестник работников искусств. — 1926. — № 3/4. — С. 33; «Шевченкове життя»: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 9. — С. 8; Фильм «Тарас Шевченко»: [Ред. ст.] // Театр—музика—кіно.—1926.—№17.—С.10.

363. Кричевський В. Робота над фільмом «Тарас Шевченко» // Кіно. — 1926. — № 12. — Грудень. — С. 14.





Кадры из фильма «Тарас Шевченко». 1926 г.

Для рекламных целей в прессе также публиковалась и неправдивая информация. По сообщениям некоторых журналов, Украинская Академия наук во главе с академиками Грушевским, Онищуком и Новицким и др. также принимала участие в широкомасштабной постановке. Киевским музеем им. Шевченко и Одесским музеем Академии наук были предоставлены для съемок старинная мебель, посуда и реквизит той эпохи[364]. В связи с этими заявлениями академик А. Крымский вынужден был написать опровержение: «Академия Наук не принимала абсолютно никакого участия в постановке этой фильмы "Тарас Шевченко", не ставила никаких академиков и никого другого "во главе", не получала никакой мебели и посуды из киевского и одесского музеев и вообще узнала об этой фильме только из газетных оповещений»[365].

364. Советский экран: [Ред. ст.] // Искусство и физкультура. — 1926. — № 4(18). — 26 января. — С. 13; «Тарас Шевченко»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1926. — № 3(22). — 17 февраля. — С. 13; Л. Мог[илев]ський. Фільм «Тарас Шевченко» // Нове мистецтво. — 1926. — № 10(19). — 9 березня. — С. 2; Крук А. Одесская фабрика ВУФКУ // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 3(15). — Март. — С. 19.

365. Крымский А. До історії українських кінематографічних фільм // Записки історично-філологічного відділу. Кн. IX. — К.: Друкарня УАН, 1926. — С. 344.

Из огромного количества отснятого материала П. Чардынин смонтировал двухсерийный фильм «Тарас Шевченко» и детскую картину «Маленький Тарас»[366]. Это была первая в Украине попытка постановки биографического фильма. В картине были показаны исторические персонажи: Николай I, М. Щепкин, К. Брюллов, В. Жуковский, П. Кулиш, Н. Костомаров, Александр II, княжна В. Репнина и др. Перед выходом фильма в прокат его назвали «украинский Нибелунги» и прогнозировали, что он должен занять далеко не последнее место в советской кинопромышленности[367].

После закрытого просмотра высказалось о фильме положительно большинство представителей украинской культуры. В частности, положительную оценку фильму дали заместитель Наркома просвещения УССР А. Приходько, командующий войсками УВО И. Якир, заведующий Государственным издательством Украины Ю. Войцеховский, академик Д. Багалей[368]. Правление ВУФКУ пришло к выводу, что фильм «Тарас Шевченко» не является новаторским, но подобный подход к трак-

Повідомлення!

В суботу 17-го листопада 1928 р. і в слідуючих днях
В САЛІ КІНОТЕАТРУ „РЕДУТА“
в Перемишлі при вул. Костюшки ч. 5.
(Народний Дім — проти Старостива)
БУДЕ ВИСВІТЛЕНО
найбільший і найкращий український фільм
П. З.
ТАРАС ШЕВЧЕНКО
величаву історичну ДРАМУ в 12 діях, виконаний в робітні українській „Вуфку“ в Києві.

Сценарій: Панченко М. — Режісер: Чардинін.
В головних ролях: М. Людвинський і А. Бучма.

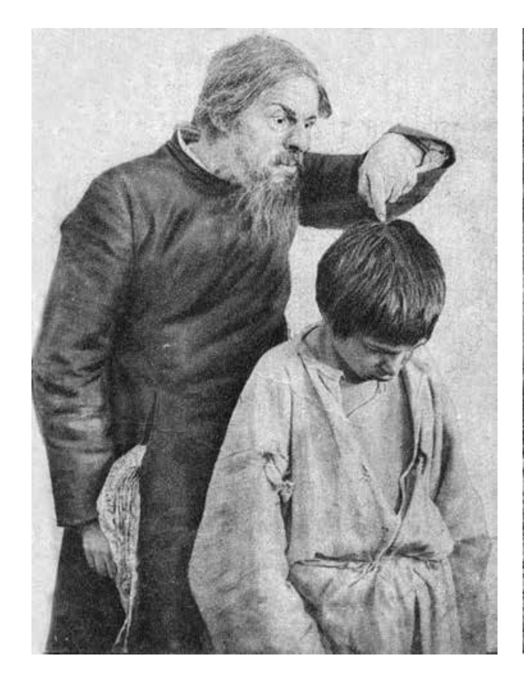
Підчас фільму відбудеться одночасно КОНЦЕРТ музично-вокальний. Виступ українського хору.
ЗМІЦНЕНА ОРХЕСТРА.

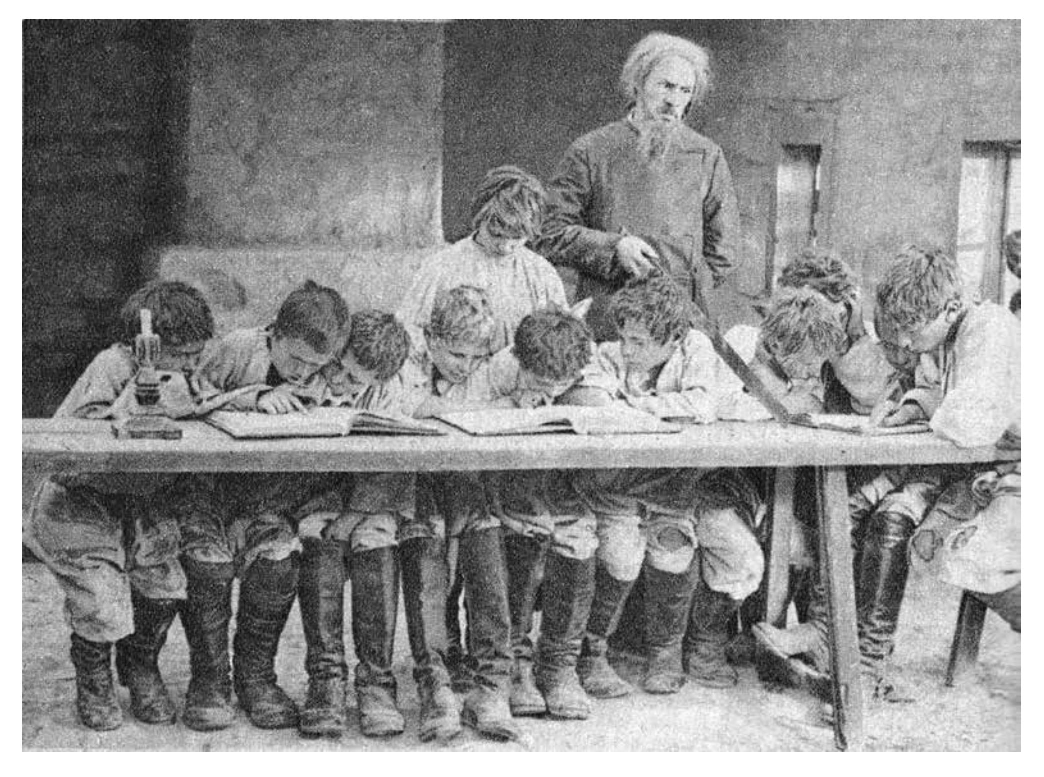
Двогодинні вистави в суботу і неділю о 3, 5, 7 і 9-тій вечером, в будні о 5, 7 і 9-тій вечером.

УВАГА: Для шкіл і селянства будуть відбуватися вистави цього фільму щоденно перед полуднем від пятниці 16. ц. м. Для селянства з околиці будуть улаштовані дві вистави перед полудневі в пятницю 16. ц. м. і в вівторок 20. ц. м. о год. 10. рано і 12. в полудне!

Українці! Обовязком кождого з Вас, як що він свідомий і син свойого Народу, побачити і пізнати життя найбільшого Пророка й Мученика України!

366. Также рассматривалась возможность из огромного количества не использованного отснятого материала смонтировать фильм «Кавказ». См.: ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 3. — Арк. 35.
367. «Тарас Шевченко»: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 20. — Серпень. — С. 30–31.
368. ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 3. — Арк. 107–108.





Кадры из фильма «Тарас Шевченко».
1926 г.

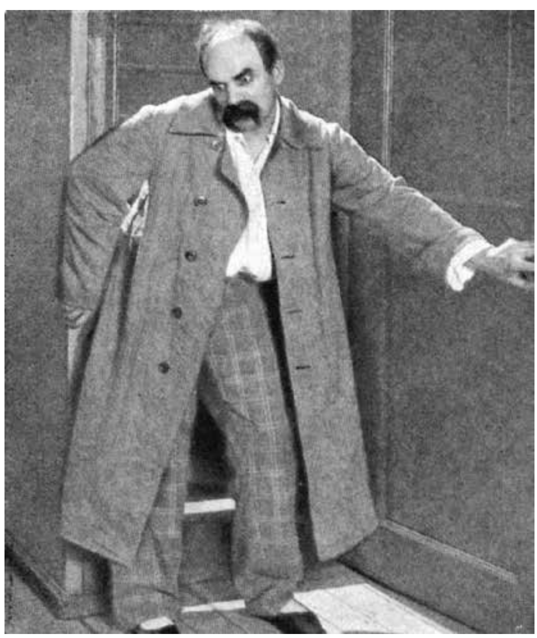
Кадры из фильма «Тарас Шевченко». 1926 г.

товке истории, по мнению правления, и не нужен: «Картина “Тарас Шевченко” не бросается в глаза какими-то нововведениями в художественном и техническом плане, но сделана она искусно. Такое исполнение фильмов подобного рода является самым правильным / когда держится курс на историческую правдивость / то есть другой курс привел бы к введению элемента выдумки, и следствием была бы историческая невыдержанность»[369].

В Украине и в РСФСР фильм был принят неоднозначно. Основная критика сводилась к тому, что режиссер не смог справиться с огромным количеством материала, ругали фильм за затянутость, плохой монтаж и т. д. Но практически все украинские рецензенты отмечали прекрасную игру Бучмы, историческую достоверность инвентаря, одежды, декораций и важность выбранной темы.

«Есть ли на Украине город или крестьянская хата, где бы с любовью не вспоминали великое имя поэта-революционера Тараса Шевченко, чьи песни и думы звучат по всей Украине. Чтобы знать источник этих дум и песен, этого горя, надо знать жизнь Тараса Григорьевича, те неимоверно тяжелые условия, в которых он родился и вырос. И кинофильм “Тарас Шевченко” дает яркую, живую картинку этой жизни»[370].

369. Там же. — Арк. 109.
370. «Тарас Шевченко»: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 49. — С. 15.



А. Бучма в фильме «Тарас Шевченко». 1926 г.

«Сценарий по своему строению глубоко эпический, а не "авантюрный", тем не менее каждый, кто смотрел первую серию, обязательно идет смотреть вторую, чтобы жизнь великого Тараса — знакомого с портретов и Кобзаря — увидеть, наконец, подробнее, во всей конкретности и законченности. После американской чепухи зритель идет в кино не только развлекаться, но и "переживать". Большому успеху "Тараса Шевченко" у кинозрителей способствовала прежде сама тема — близкая и дорогая нашим массам. Это надо помнить тем, кто пытается бесспорным фактом успеха картины затушевать ее единичные (столько же бесспорные) технические и сценарные дефекты. Эти недостатки в картине — ничуть нас не удивляют»[371].

«Художественная ценность фильма ниже культурной. Винить в этом постановщика нельзя. У него не было сценария. У него был только датированный перечень событий из жизни Тараса Шевченко. Задачей режиссера было как можно красочней их иллюстрировать. К максимальной блистательности иллюстрации и пришел режиссер. Не более. Невзирая на сухость сценария, благодаря хорошему техническому оформлению (съемка, стильность павильонов), фильм созерцать легко»[372].

В российской прессе в положительном ракурсе отмечалась актерская работа А. Бучмы. Критика отмечала, что он создал образ большой силы и выразительности. Характерна в этом отношении редакторская рецензия в «Правде»: «Это большой талант, — отмечалось в рецензии, — из маленьких возможностей, данных авторами, А. Бучма делает значительное. Перед нами не только портрет Тараса (от 18 лет

371. А. Л. «Тарас Шевченко» // Нове мистецтво. — 1926. — № 27(36). — 9 листопада. — С. 12.
372. Замі. «Тарас Шевченко» // Театральний тиждень. — 1926. — № 3. — С. 6.

Кадры из фильма «Тарас Шевченко». 1926 г.

до смерти), но Бучма приближает нас к его национальному типу, его характеру тонкими и мягкими приемами культурного и глубокого, чуткого художника[373].

В большинстве же российских рецензий превалировали негативные оценки, причем формулировались они зачастую достаточно жестко. Приведем несколько характерных высказываний о картине:

«Самое ужасное в ленте — надписи. Русские — совершенно безграмотны. Украинские — все в стихотворной форме. Получается впечатление, будто бы Шевченко никогда не говорил прозой. Идет ли война, секут ли провинившегося — все это сопровождается отрывками из стихов. Мало того, даже диалоги ведутся в стихах. Картину необходимо сильно сократить. Необходимо тщательно пересмотреть и перестроить материал. Нужны совершенно новые надписи»[374].

«Материал дан автором сценария слишком значительный. Надо было возможно сильнее выявить основную тему, самого героя драмы, для того, чтобы личность народного поэта, вся жизнь которого — сплошной тернистый путь страдания за народ, захватила, взволновала зрителя. И сделать это следовало за счет сокращения эпизодических моментов фильма, перечисленных выше. Этого не сделано, и поэтому глубоко трагический и прекрасный образ поэта-революционера моментами отодвигается на задний план, нисходя до роли простого зрителя. <…> В отноше-

373. Правда. — 1926. — № 159. Цит. по: Шимон О. О. Сторінки історії кіно на Україні / Олександр Олексійович Шимон. — К.: Мистецтво, 1964. — С. 87.
374. Виленский Э. Новые фильмы // Новый зритель. — 1926. — № 34(137). — 24 августа. — С. 15.

нии роли Тараса. Там, где артисту дана была возможность развить свою художественную работу (отъезд и прощание с товарищами по полку, последний день поэта и т. д.), исполнитель был на высоте. Прекрасно выполнен, в частности, и грим: благодаря чему мы видим пред собой, особенно в последних картинах, прекрасный портрет Шевченко»[375].

«Поставлена она так, что поневоле напоминает былые “Ханжонковские” шедевры. Нудный монтаж, достаточное отсутствие вкуса, плохой сценарий — трудно сказать, кто главный виновник неудачи. Многие ухищрения режиссера вызывают только смех: например, зеленый змий, являющийся дьячку. Таких бутафорских наивных драконов не увидишь даже на уездной клубной сцене»[376].

Наиболее негативную оценку фильму дал литератор и журналист Измаил Уразов. На страницах журнала «Кино-фронт» он отрецензировал пять украинских фильмов, но «Тарасу Шевченко» рецензент уделил больше всего внимания:

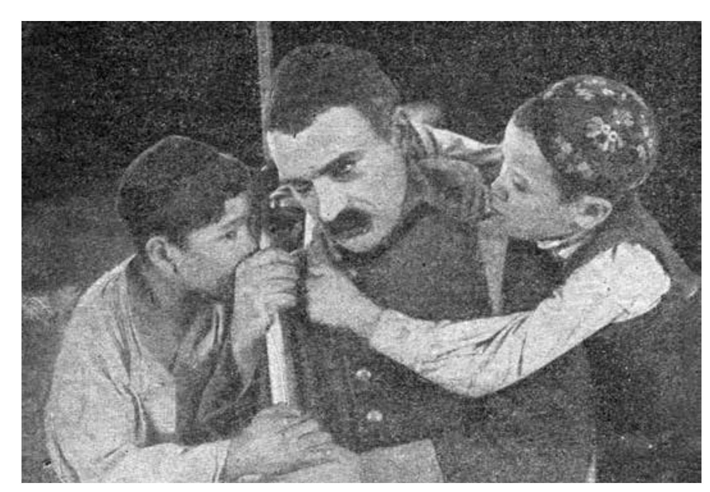
«…Наиболее грандиозной по замыслу и, надо думать, по затратам является картина “Тарас Шевченко”. Значение такой картины для Украины громадно: вот почему понятен и масштаб (две серии), и приглашение историков, и экспедиции. Но достаточно проследить хотя бы за тем, насколько использованы эти экспедиции, чтобы составить представление о фильме. Кавказ, растянувшийся на сотни метров, нужен был только для наивных батальных сцен, сомнительно иллюстрирующих одну, две фразы поэмы Шевченко, сцен, не укладывающихся в картину, выпирающих из нее.

Вообще, во всей фильме отдельные отрывки не связываются в целое. В этом отношении очень характерно для картины постоянное использование приема “воспоминаний” и рассказа других лиц. Вместо показывания авторы беспомощно пытаются привести идеи фильмы (а таких идей несколько) в рассказываниях. И без того не имеющая твердого костяка, фильма кажется еще более случайной, плохо смонтированной. Плохо смонтированы кадры, плохо смонтированы надписи, плохо смонтирован сюжет. Шевченко — скорее отвлеченное понятие, чем живой человек. Он не растет, не развивается, не живет на экране. Мы не узнаем, как это случилось, почему это случилось, нам преподносят на веру иллюстрации к биографии и стихам, причем все это иногда несколько сумбурно слито. Иллюстрации есть, а биографии нет.

Все окружающее Шевченко только печальная необходимость в этой картине, нечто вроде мебели, без которой не бывает комнаты. И Шевченко, в сущности, не связан с ними, и Шевченко, какого узнаешь хотя бы после прочтения его дневника, этого поистине волнующего документа, яркого, правдивого и сильного — после фильмы нет. В картине — это икона, ходячая добродетель, бродячий агитатор и активный член общества трезвости, а не усталый, лиричнейший, талантливейший и глубоко несчастный, остроумный поэт. Дело не в исторической неправде. В картине факты. Летопись тоже правдива. Но летописи не волнуют. А картина могла бы быть исключительной из-за игры Бучмы. Он сумел показать внутреннее благородство Шевченко, его застенчивость большого человека с большой душой. Но Бучме не с кем было играть. Режиссер как бы изолировал его. Ему не дано было играть с ве-

375. Ард. Тарас Шевченко // Рабочий клуб. — 1926. — № 10(21). — Октябрь. — С. 70.
376. Советская фильма: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1927. — № 5/6. — С. 30.

щами. Остроты монтажа и того лишили Бучму. А разве можно две серии смущаться и опускать глаза, по-хорошему, от лиричности смущаться? Ему не дано было играть с людьми. Один живой человек среди мебели. Две серии (или, точнее, полторы) говорить проповеди и сидеть в одиночестве. И если бы это был не Бучма, картину трудно было бы досмотреть. Постановка такая, как это мы видели лет десять назад. Много наивности, безвкусицы и, мы сказали бы, “провинциализма”. Верх безвкусицы “зеленый змий”, являющийся пьяному дьячку, учителю молодого Тараса.



Кадры из фильма «Тарас Шевченко». 1926 г.

У многих актеров ужасающие театральные гримы. Много моментов из плохой провинциальной театральной постановки. В каждой фильме кинематографист может чему-нибудь научиться. У этой фильмы можно только учиться, как не надо ставить картины. Конечно, самый сюжет, интерес к Тарасу Шевченко, оправдывают выпуск в прокат этой картины. Конечно, значение “Тараса Шевченко” все же громадно, и картину надо показать в клубах и, может быть, на селе. Но в этом заслуга отнюдь не постановщика. Со стороны же “кинематографической” фильма абсолютно слаба…»[377].

377. Уразов И. Пять картин ВУФКУ // Кино-фронт. — 1926. — № 4/5(7/8). — С. 28.

В большей степени фильм «Тарас Шевченко» подвергался критике не тогда, когда он демонстрировался на экранах СССР и зарубежных стран, а спустя десять лет после выпуска. И все же, несмотря на разного рода «перекосы» и режиссерские огрехи, можно говорить о положительном значении этого фильма для своего времени.

Нарком просвещения УССР Н. Скрыпник попросил ВУФКУ подготовить данные о характеристике, которую дают фильмам «Тарас Трясило» и «Тарас Шевченко» пресса и анкеты, заполненные зрителями в кинотеатрах — «Тарас Трясило»: позитивно-информационных критических заметок в прессе напечатано 3, негатив из них — 1; о фильме «Тарас Шевченко»: положительных рецензий в прессе 13, полупозитивных и полунегативных — 20, отрицательных — 6[378].

Благодаря деятельности львовской прокатной конторы «Соня-фильм» картина демонстрировалась в Перемышле, Станиславе, Тернополе, Дрогобыче, Бориславе, Львове и др. По сообщению прессы, это был первый украинский фильм, попавший на экраны Польши[379].

Еще один фильм П. Чардынина — историческая драма «Каприз Екатерины II» по мотивам романа В. Юрезанского «Исчезнувшее село» (о борьбе украинского казачества, жителей села Турбаи на Полтавщине, против помещиков-крепостников в эпоху царствования Екатерины II)[380] не вызвал восторга у зрителей и прошел незамеченным. Критик, скрывшийся за инициалами И. С., в частности, отмечал: «Странный, непонятный фильм… Не разберешь, какую задачу ставил себе сценарист: то ли он хотел дать характер блудливой царицы, то ли обрисовать помещичье ярмо в ее времена. <…> И, действительно, от картины несет дешевой сладостью, лубком, что вряд ли удовлетворит теперь даже и деревню. <…> Некоторые же сцены (например, с палачами) так грязно и мишурно сделаны, что лучше бы их не видеть совсем»[381]. Картину сравнивали с другими лентами из эпохи Екатерины II — «Булат-Батыр» и «Капитанская дочка» и отмечали, что работа Чардынина сделана под их явным влиянием. Эти картины имели схожий сюжет: восстание крестьян и казаков против произвола помещичьей власти. Но обвинения в большей степени сводились к приговору в профнепригодности Чардынина, то есть к несоответствию его запросам советского кино:

378. Скрипник М. Політика Наркомосвіти в галузі мистецтв. Промова на з'їзду робітників мистецтв 2 квітня 1927. — Х.: Укрробітник, 1927. — С. 61–62.
379. «Тарас Шевченко» на Західній Україні: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 5(53). — Березень. — С. 3.
380. «Исчезнувшее село»: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13(114). — 1 сентября. — С. 12.
381. *І. С.* «Примха Катерини II» / І. С. // Вісті ВУЦВК. — 1928. — № 96(2286). — 24 квітня. — С. 5.

Кадры из фильма «Каприз Екатерины II» 1927 г.

«"Каприз Екатерины" вызывает самое тягостное впечатление; во-первых, потому, что бесконечное повторение одного и того же сюжета на одинаковом материале в конце концов начинает надоедать, а во-вторых, потому, что оформлен фильм чрезвычайно скверно. Режиссер Чардынин работает так, как работал и 12 лет тому

назад, когда ставил разные “Сказки любви дорогой”. Никакого намека на монтаж, неряшливая игра актеров, допотопная “композиция кадра”, никакого вкуса, выдумки, даже простой тщательности. Все сцены неимоверно растянуты и однообразны. Буквально через каждые десять метров показывается толпа митингующих крестьян… Не пора ли ВУФКУ отказаться от услуг людей, ничему не научившихся за шесть лет развития советского кино? И не пора ли прокату прекратить выпуск на экран заведомой халтуры?»[382].

Подобные упреки предъявлялись и постановке П. Чардынина — исторической драме «Тарас Трясило» по мотивам одноименной поэмы В. Н. Сосюры. В то время Сосюра был подвержен упадочническим, пессимистическим настроениям, идеологическим шатаниям, связанным с противоречиями времени. Неустойчивость идейной позиции поэта сказалась и на поэме, которую критики обвиняли в антиисторизме, банальной псевдо-запорожской романтике, полной утере художественного вкуса. В значительной мере эти недостатки сохранились и в фильме, поставленном П. Чардыниным. Режиссер добросовестно скопировал поэму, подобрав персонажей по известному репинскому шедевру «Запорожцы пишут письмо турецкому султану»[383].

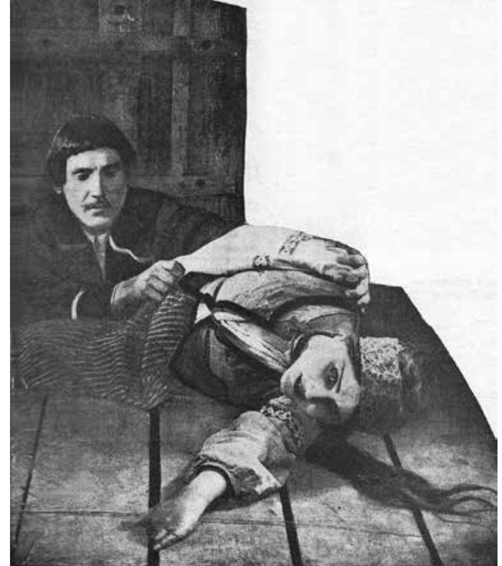
О реакции передовых деятелей культуры на фильм можно судить по одному примечательному высказыванию: «Я лично отказался бы от исторических постановок, как художник вообще и как кинорежиссер», — сказал в беседе с журналистом А. Довженко[384]. Он был не одинок в своих взглядах. Многие советские киноработники были солидарны с ним, облекая свое мнение в формулу «За Довженко — против Чардынина».

Положительным моментом картины украинские критики отмечали актерские работы Амвросия Бучмы, Ивана Замычковского, Натальи Ужвий, Ивана Капралова и работу оператора Бориса Завелева[385]. Профильный журнал украинской кинематографии ограничился лишь публикацией синопсиса картины[386] и информации об отзыве на фильм французского журнала «Синеопс», который положительно отозвался об актерский игре[387].

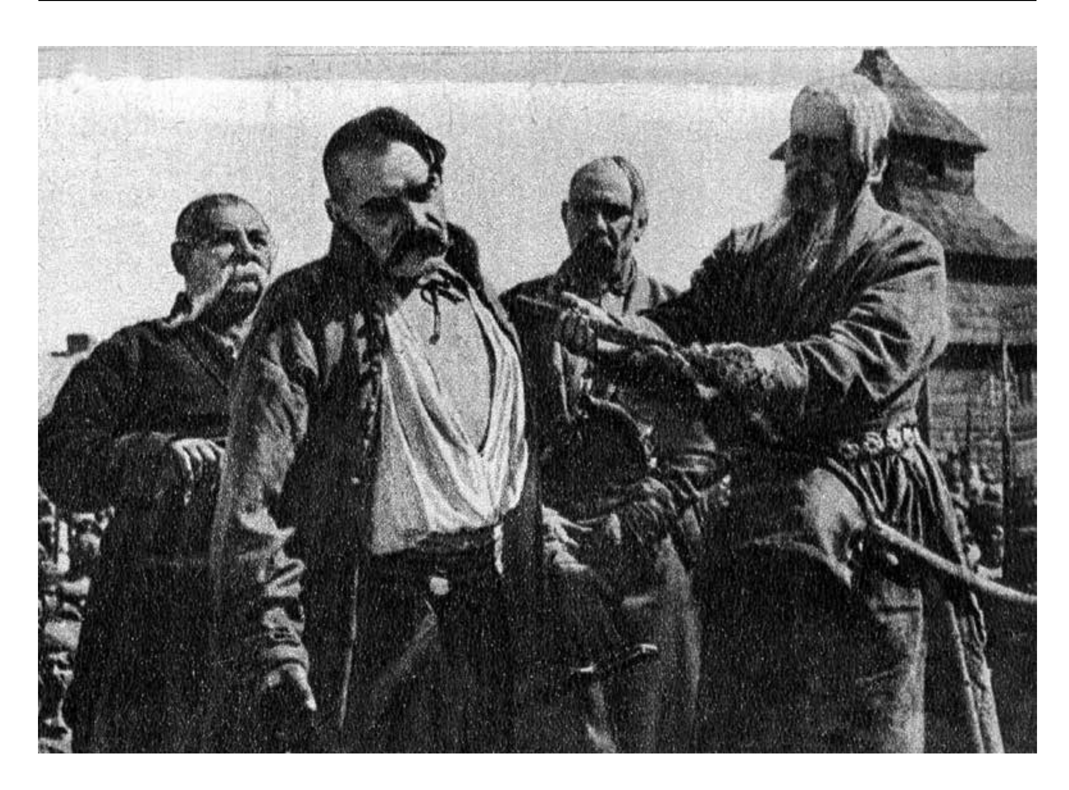
Критик Анго отмечал, что постановка исторических фильмов — задача чрезвычайно сложная, поскольку режиссеры, увлекаясь «ароматом минувшей эпохи», часто забывают о требованиях пролетарской современности и создают «торжественно-оперные картины, в которых больше пышности, чем истории, больше лоска, чем социальной правды». Но сценарист и режиссер «Тараса Трясило» «довольно удачно ускользнули от тех опасных подводных камней»[388].

Украинский писатель и драматург Леонид Чернов в журнале «Культробітник» опубликовал развернутую рецензию, в которой предъявил немало претензий к работе Чардынина в украинском кино:

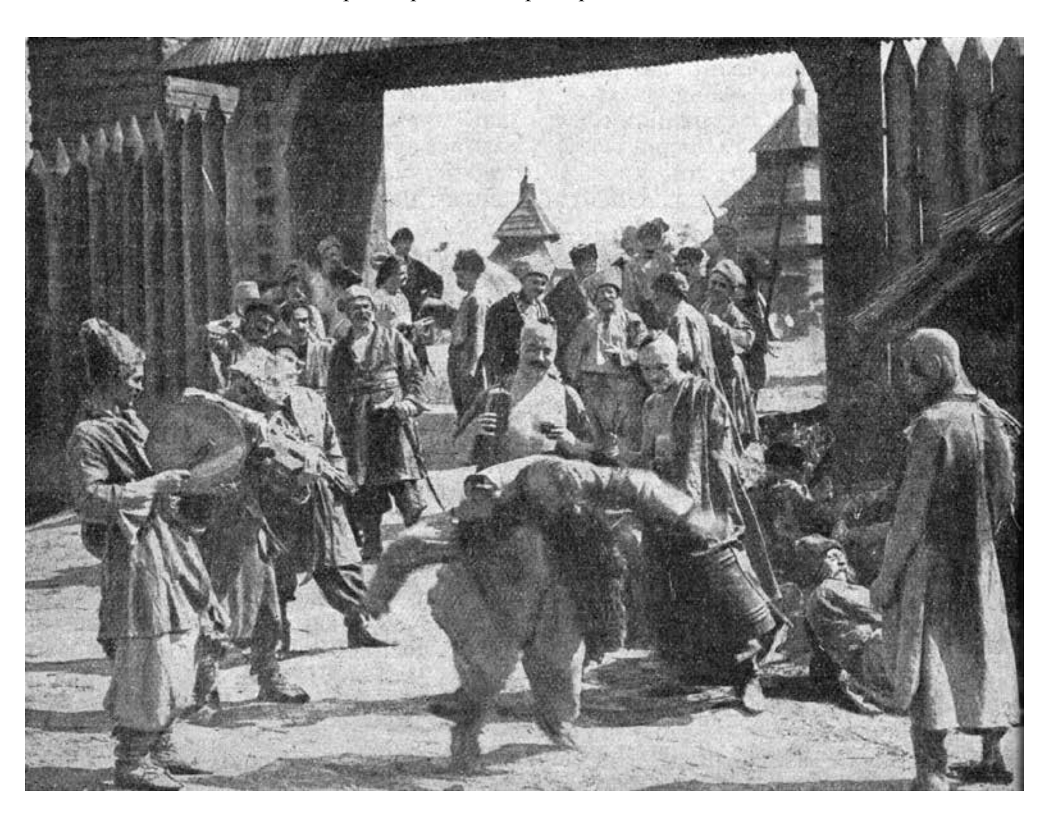
382. Б. К. Каприз Екатерины II // Жизнь искусства. — 1928. — № 44(1222). — 28 октября. — С. 11.
383. Нил. «Тарас Трясило» // Кіно. — 1927. — № 1(13). — Січень. — С. 3.
384. Лядов М. Режисери відповідають. О. Довженко // — Кіно. — 1927. — № 5(17). — Березень. — С. 6.
385. Криворучко С. Екран Одеси // Театральний тиждень. — 1927. — № 9(98). — 9 лютого. — С. 4.
386. Д. Ф[альківськ]ий. Тарас Трясило // Кіно. — 1927. — № 1(13). — Січень. — С. 8–9.
387. «Сінеопс» про «Тараса Трясило» // Кіно. — 1929. — № 23/24(71/72). — Грудень. — С. 10.
388. Анго «Тарас Трясило» // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 15(67). — 22–28 лютого. — С. 8.



Кадры из фильма «Тарас Трясило». 1926 г.



Кадры из фильма «Тарас Трясило». 1926 г.



«Режиссер не почувствовал исторической эпохи, глубокого и прекрасного времени освободительной социальной борьбы украинского народа, как почувствовал его Довженко в "Звенигоре". Чардынин шел по пути наименьшего сопротивления и формально сделал рядовой фильм даже с уклоном в театральщину, а иногда и сладкую парфюмерность. Достаточно вспомнить хотя бы те сцены, где сечевики выбирают Тараса кошевым. Какое неприятное обсасывание "фольклора", который совсем не подходит советскому режиссеру. Конец фильма — штурм и пожар замка, жалобная процессия с трупом Тараса — досадно напоминает соответствующие сцены из "Нибелунгов", только сделано это намного хуже и без всякого вкуса. Сцена в корчме, где Тарас заставляет пана съесть целого гуся, — отдает "малороссийским" водевилем, и просто жаль становится талантливого А. Бучму, который на протяжении двадцати метров вынужден наглядно демонстрировать на собственном лице весь учебник киномимики. Кадр мелькает за кадром, и зритель с досадой удостоверился, что с формальной стороны фильм не дает ничего нового»[389].

Кадры из фильма «Тарас Трясило». 1926 г.

Единодушно признали фильм «халтурой» российские критики. В вину режиссеру вменялись устаревшие методы работы, примитивизм постановки, подражание иностранным «боевикам», формальный подход к раскрытию социальных противоречий эпохи:

389. Чернов Л. Тарас Трясило / Леонід Чернов // Культробітник. — 1928. — № 8(55). — Квітень. — С. 13.

Кадры из фильма «Тарас Трясило». 1926 г.

«Сечь в “Тарасе Трясило” представляет собою неизвестно как возникшее скопище пьянствующих людей подозрительного вида. Развернутая на этом пышном фоне мелодраматическая любовная интрига призвана сценаристом оттенить классовые противоречия шляхетской Польши и холопской Украины. Классы подменены личностями, политические мотивы борьбы — личными побуждениями героев, ее экономические причины — бытовыми случайностями. Идеологический вес фильмы — явно отрицателен. По счастью, ее формальное убожество живо напоминает “грандиозные боевики” младенческих времен кинематографии. Приемы режиссера Чардынина, оператора, актеров — настолько бледны в сравнении с приемами современной фильмы, что могут вызвать в зрителе лишь зевоту. Кассовый ущерб, идеологическая неграмотность и формальное убожество — таковы для ВУФКУ итоги этой ненужной громоздкой постановки»[390].

«Вместо мало-мальски грамотного рассказа о запорожской сечи мы на экране видим тысяча первое повторение нелепой и жалкой индивидуальной интриги, к которой для красочности пришиты и батальные сцены и картины всевозможных преследований. В форме примитивной агитки фильма пытается доказать далеко

390. Шатов Л. «Тарас Трясило» // Новый зритель. — 1927. — № 46(201). — 15 ноября. — С. 9.

Кадры из фильма «Тарас Трясило». 1926 г.

Кадры из фильма «Тарас Трясило». 1926 г.

не новую мысль о том, что запорожская сечь не жила той романтической жизнью, которую ей приписали последующие поколения. Постановщик фильмы Чардынин остался верен тем образцам, которые он создал за свою двадцатилетнюю работу. Подражательная живописность передвижнического толка, чрезмерное увлечение показом панских забав, необыкновенные страдания, которые претерпевает героиня и, наконец, эпизод с купающимися “пейзанками”, — все это говорит о том, что вместо хорошей исторической картины ВУФКУ выдало очередной исторический фильм, пышно разодетый в исторические одеяния»[391].

«Если из каждого кадра лезет на глаза богатство фильмы, если в ней ходят много людей, одетых роскошно или экзотично, если в нем богатые, но безвкусные декорации, если лента большая и скучная, если в ней, наконец, длиннейшие

391. «Тарас Трясило»: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1928. — № 1(172). — 1 января. — С. 14.

и безграмотные надписи, — то это наверняка картина украинского производства. Сделан по этому стандартному, хотя и удручающему рецепту и “Тарас Трясило”. Материала, который втискивали в эту ленту, хватило бы на десять лет. Людей — на бесконечное количество лент не только камерных, но и с громадным количеством действующих лиц. Кому нужен такой показ Запорожской Сечи? Кому нужны эти купающиеся дивчины, которых обязательно будет насиловать помещик, которому обязательно будет мстить за это брат обесчещенной? Кому нужны эти бои, где трудно понять, кто кого бьет. Никому!»[392].

Холодно были встречены и две гоголевские комедии по сценариям Л. Гуревич — «Черевички» по мотивам повести «Ночь перед Рождеством» (реж. Г. Гричер-Чериковер) и экранизация одноименной повести «Сорочинская ярмарка» (ред. П. Чардынин). Дебют Гричера-Чериковера в качестве режиссера украинский поэт Д. Н. Фальковский принял благосклонно, отметив, что «нужно приветствовать ВУФКУ с новым режиссером и новым фильмом-комедией». В рецензии Фальковский, в частности, отмечал: «Меня все время захватывала одна мысль: что сказал бы Николай Васильевич Гоголь, — тот самый Гоголь, который по анекдотическому сообщению одной немецкой газеты, заключил с ВУФКУ договор на постановку своих произведений, когда бы увидел “Сорочинскую ярмарку”… Мне кажется, что он был бы доволен фильмой,

Кадры из фильма «Сорочинская ярмарка». 1927 г.

392. Л.Е. Тарас Трясило // Жизнь искусства. — 1928. — № 2(1181). — 10 января. — С. 13.

Кадры из фильма «Сорочинская ярмарка». 1927 г.

все же более или менее происходит по одному из его рассказов из цикла “Вечера на хуторе близ Диканьки”. Говорю “более или менее” потому, что фильм лучше рассказа именно в тех местах, где он не по Гоголю»[393].

Также Фальковский отмечал, что режиссер находится в поиске своей формы, залогом чему служит «прекрасно сделанный фильм, особенно ад в нем, представлен так ярко, и с такой сильной сатирой» а сам Гричер-Чериковер предстает одновременно в двух ипостасях: «После просмотра “Сорочинской ярмарки” у меня осталось мнение, что Гричер в картине делится на две части: одного монолитного Гричера нет. Есть Гричер “Сорочинской ярмарки” по Гоголю и Гричер модернизированного ада по “Энеиде” Котляревского. И тот и другой Гричер, в плане художественного мастерства, живут одной жизнью, по-разному понимая ситуации. Когда Гричер в “Сорочинской ярмарке” пытается дать в реальных тонах наше прошлое, то в повествование цыгана о красном свитке он вкладывает такую тонкую сатиру, подавая ее с гротеском, на наш современный быт, что никаким образом не узнаешь Гричера второго, Гричера — реалиста. Это расхождение в постановке свидетельствует о незаконченности исканий режиссера. И это очень хорошо, потому что и он ищет, потому, что обязательно найдет»[394].

393. Фальківський Д. Сорочинський ярмарок. «Гоголь на екрані» / Дмитро Фальківський // Кіно. — 1827. — № 6(17). — Березень. — С. 8.
394. Там же. — С. 9.

Кадры из фильма «Сорочинская ярмарка». 1927 г.

Российская критика осталась верна себе, упрекнув режиссера в многочисленных промахах — неиспользование возможностей монтажа, схематизм фабулы, театральность:

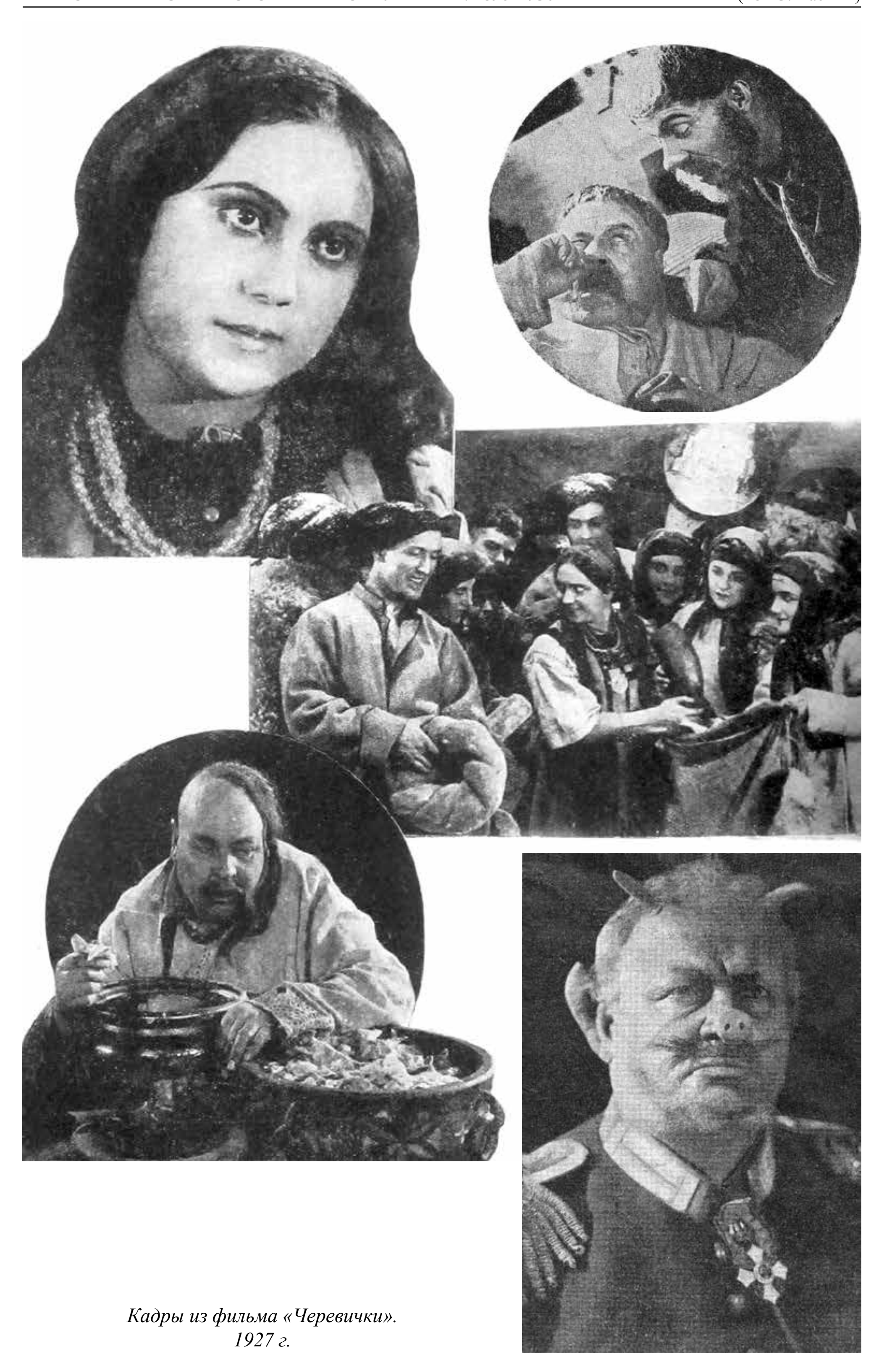
«Картина эта является попыткой перевести на язык кино один из характернейших рассказов Гоголя. Попытка эта не удалась и ничего, кроме своего рода кинофицированных вареников, из нее не получилось. Не получилось потому, что никакой комедии с чертовщиной в наших условиях построить совершенно нельзя. Наконец, еще и потому, что сам-то Гоголь, будучи вынужден писать об украинских мужиках для великорусского читающего дворянства, давал выдуманную, а не ре-

альную Украину. Представительствовать такую картину, да еще задним числом, на экране — дело безнадежнее. И неудивительно, что из ярмарки получилась невыносимая условность. <…> Появление такой картины нельзя оправдать даже коммерческими соображениями; это типичный провинциальный невпопад. Советская комедия жаждет современной обстановки. Такая же нагрузка, как черти и галушки, только компрометирует жанр»[395].

«Лишенная общественного значения, фильма могла бы быть с грехом пополам оправдана исключительными художественно-формальными достоинствами. В этом отношении режиссер (Гричер-Чериковер) не осуществил и сотой доли возможного. Слегка перемонтированная фабула гоголевской повести подана скучно, в приевшейся схеме этнографически-бытовой фильмы. Фон всей фильмы — ярмарка, у Гоголя полная жизни и краски — на экране выродилась в обычную массовку, да и то недостаточно четко организованную. Центральные сцены фильмы — иронически-фантастическое изображение ада, — разрешены режиссером наивно-бутафорским путем: возможности монтажа, фотографии и т. п. — никак не использованы; декоративные же и прочие ухищрения, на которых построена фильма, — явно театрального происхождения; поэтому тот же ад на экране удручает безвкусицей и убожеством. От острого, “фотогеничного” гоголевского гротеска не осталось и следа. А ведь это единственное, чего еще можно было ожидать от “Сорочинской ярмарки” — нового вклада ВУФКУ в пассив советской кинематографии…»[396].

О фильме Чардынина «Черевички» удалось обнаружить лишь статью, в которой шла речь о некоторых изменениях, внесенных авторами: «Чтобы оправдать фантастическую сторону приключений кузнеца Вакулы, авторы внесли следующие изменения: Вакула, напившись у Пацюка, уснул, а во сне вместе с чертом явился

395. Советская фильма: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1927. — № 8/9. — С. 32.
396. Шатов Л. «Сорочинская ярмарка» // Новый зритель. — 1927. — № 32(187). — 9 август. — С. 9.



Кадры из фильма «Черевички».
1927 г.

Кадры из фильма «Черевички». 1927 г.

к царице и стал стягивать с ее ног черевички. В действительности он стягивал сапоги с ног Пацюка. Поэтому, когда Вакула наяву развернул сверток, чтобы вручить Оксане черевички, там оказались грязные сапоги»[397].

397. «Черевики»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1927. — № 7(19). — Квітень. — С. 13.

Кадры из фильма «Черевички». 1927 г.

Как отмечалось выше, в 1927 году были экранизированы произведения классических украинских писателей И. С. Нечуя-Левицкого («Микола Джеря»), «Бурлачка» («Василина»), М. М. Коцюбинского «Дорогой ценой» («В погоне за счастьем»), И. Я. Франко («Борислав смеется»). Все эти произведения в той или иной степени отражали жизнь крепостных в Украине. В украинской прессе развернулась широкая дискуссия «Классики на экране»[398], ставившая цель осветить одну из важнейших проблем украинской кинематографии — экранизации произведений украинских классиков. Хотя, точнее об этой дискуссии можно было бы сказать «Что осталось от классиков на экране».

Украинская кинематография видела в экранизациях двойную пользу: во-первых, якобы выполнялась почетная задача перенесения классических украинских произведений на экран, во-вторых — в поисках выхода из «сценарного кризиса». Руководство ВУФКУ считало, что украинская классическая литература может стать на службу украинской кинематографии при очень и очень сложной ситуации со сценариями.

В деле экранизаций могло быть два подхода: популяризация и «познание» писателей с помощью кино (положение: кино для классиков) и использование писателей как материал для нужд самого кино (положение: классики для кино). Однако вышедшие фильмы показали, что ни стилистических качеств, ни сюжетной глубины, ни, наконец, идеологии писателей, так же как и других «тонкостей» художественных произведений, киноадаптации не дали, а наоборот, исказили представления о писателях. Украинская кинематография избрала второй подход — классики для кино, классика как материал для кинопроизводства, кино «по произведениям» украинских писателей. Попытки экранизации украинских классиков доказали, что фильмы, сделанные по их произведениям, выглядят вполне историческими фильмами, в которых используется из классического произведения лишь исторически-бытовой материал, «упакованный» иногда в совершенно иные фабульные формы.

Еще один немаловажный момент отметил рецензент журнала «Нове мистецтво», в частности он отмечал, что следствием неудач в украинском кинематографе является то, что эти два искусства — литература и кино — оперируют разными средствами выражения, и «надо быть очень талантливым кинохудожником, чтобы овладеть идеей литературного произведения и отразить ее средствами искусства кино»[399]. По мнению украинского писателя Д. Фальковского, полного во всей своей многогранности литературного произведения на экране зрители не увидят, поскольку этому мешают «специфические законы и кинодраматургии, и кинооформление драматургического материала»[400].

Почти все участвовавшие в дискуссии о «Классиках на экране» пришли к выводу, что «для популяризации того или иного классического произведения киноэкран есть лучшее орудие» и экранизации — это «познание массами художествен-

398. Бажан М. Кінофіковані класики / Микола Бажан // Кіно. — 1928. — № 1(37). — Січень. — С. 4–5; Чапля В. Українські класики на екрані / Василь Чапля // Кіно. — 1928. — № 3(39). — Березень. — С. 10; Руссес Т. Класики на екрані і для екрану // Кіно. — 1928. — № 4(40). — Квітень. — С. 2.
399. Мих. К. «Борислав сміється» // Нове мистецтво. — 1927. — № 27(68). — 13 грудня. — С. 7.
400. Фальківський Д. Проти компромітції / Дмитро Фальківський // Кіно. — 1928. — № 5(41). — Травень. — С. 5.

ной литературы через экран». Также участвовавшие в дискуссии посчитали вполне законным и оправданным явление основательной переработки литературного произведения.

Однако в то же время высказывалось и мнение о том, что подобные переработки — это «вульгаризация и халтуризация», двойное преступление, потому что одновременно компрометируется и украинский кинематограф, и украинская литература. И если отечественный зритель имеет возможность прочесть первоисточник, то зарубежный зритель такой возможности не имеет. Таким образом, безответственность режиссера в работе с литературным произведением станет следствием того, как к произведениям украинской классики будут относиться за рубежом. В дискуссии также речь шла о том, что репродукция на экране классической украинской литературы упирается и в вопрос о природе и пластичности кино как искусства.

Фильм «Василина», который, по информации режиссера-постановщика Лопатинского, ставился для села[401], рассказывал о бесправном положении украинской девушки-крестьянки, забеременевшей от помещика. Из-за идеологических соображений в фильме развязка была иной, нежели в произведении «Бурлачка» Нечуя-Левицкого, поскольку писатель отрицательно относился к пролетаризации села. Таким образом, эта мотивация произведения «Бурлачка» отсутствовала в картине «Василина». В фильме полностью изменен финал литературного произведения «Бурлачка». В повести Василина, пройдя огонь и воду, муки и страдания, наконец находит свой идеал в семейном счастье, в покое, в благосостоянии. В фильме Василина после пережитых мучений, растерянности и разочарования «оздоравливается» и «просыпается для новой жизни», для работы у станка на фабрике.

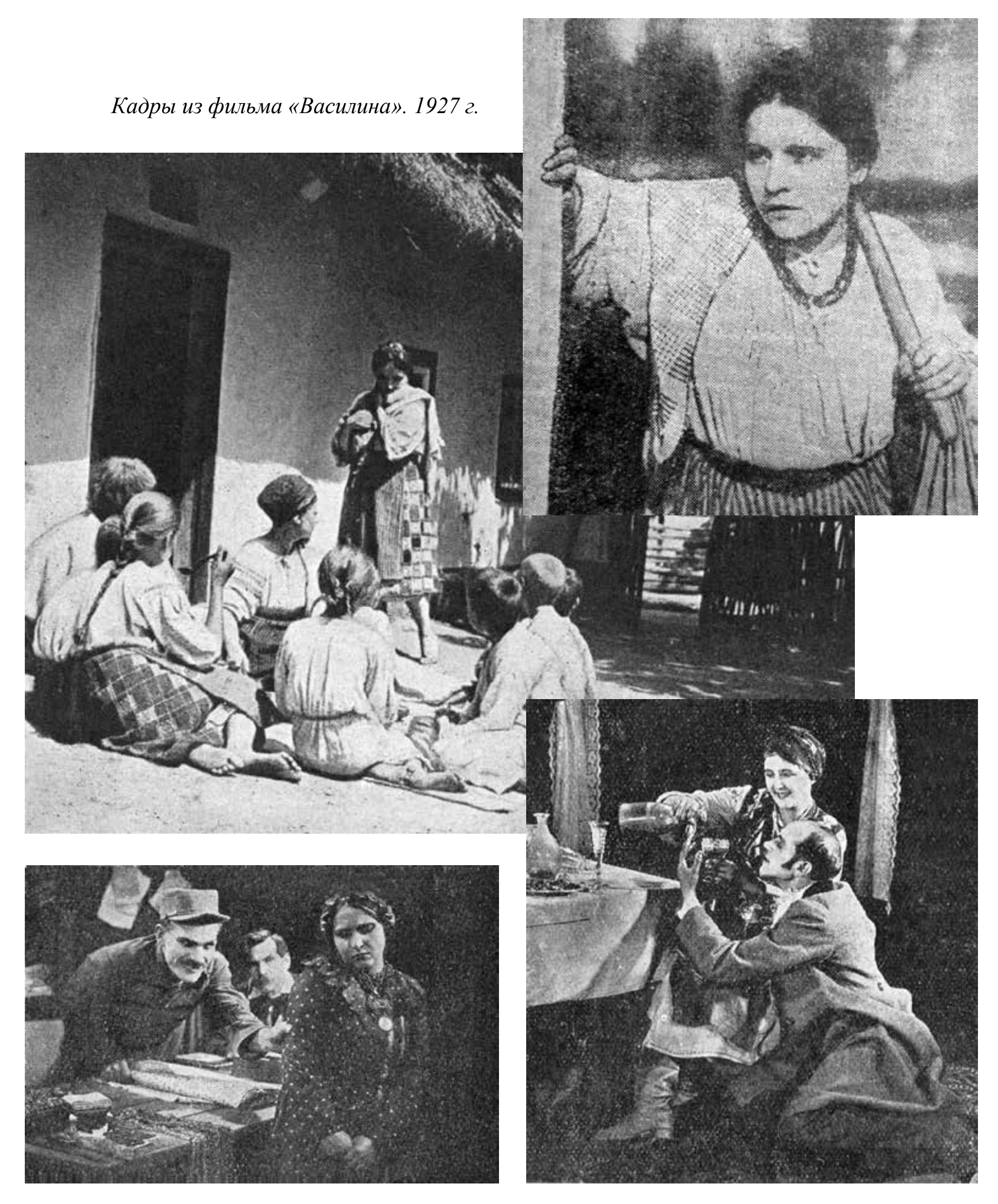
Кадр из фильма «Василина». 1927 г.

401. Тов. Лопатинський. Кінорежисери про свої постановки // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 37. — С. 7.

Кадры из фильма «Василина». 1927 г.

«Итак, фабулы “Бурлачка” режиссер не взял. Более того! В своем творческом анализе он пошел еще дальше. Он решил: зачем нам мировоззрение Нечуя-Левицкого, это классово нам чуждое, мещански ограниченное мировоззрение? Что же нам от Левицкого нужно? Конечно, вовсе не его мировоззрение. Нам нужно изображение его, Левицкого, суток. Без его классовых ремарок. Это первое. Второе — нам нужен стиль Левицкого, его художественное мироощущение (а не миропо-

Кадры из фильма «Василина». 1927 г.



нимание). Вот все, что взял режиссер Ф. Лопатинский от Левицкого. И больше не надо. Ибо только это является культурной ценностью прошлого»[402].

«“Бурлачка” совершенно чужда нам, как идеей, так и мировоззрением автора. Не памятник, но не активен, художественное произведение. Итак, перед режиссером стояла задача: исправить эти все “недостатки” повести. Главная идея “Бурлачки”: сохранение села в его целости, усыпление классовой борьбы, идея повиновения и мещанского счастья, все это заменено в фильме вполне определенной идеей раздробленности классов, что в перспективе должно породить жестокую

402. Бузько Д. «Василина» // Кіно. — 1927. — № 21/22(33/34). — Листопад. — С. 4.

классовую борьбу. <…> Оформляется фильм реалистично, потому что эта форма отчетливо передает спокойный и однотонный колорит “Бурлачки”. В такой интерпретации “Бурлачка” Нечуя-Левицкого. Вполне желательна на наших крестьянских и клубных экранах. Итак, классические произведения нашей литературы не могут ставиться без того, чтобы не претерпеть основательных, одновременно и жестоких переделок. Это неизбежное и вполне законное явление»[403].

«Повесть Нечуя-Левицкого имеет совсем другой конец. Она заканчивается сладенькой идиллией: тихая пасека, примирения старого Николая с жизнью, кротость и спокойствие вместо бунтарства, смелости, борьбы. Сценарист и режиссер поняли, что такое перерождение Николая на старого пасечника пустило бы насмарку и без того не очень отчетливо проявленную социально-бунтарскую суть фильма. Элементарные требования современной идеологической ценности фильма иногда совсем расходятся с «примиренческими» решениями классического произведения. Нашу кинематографию в классических произведениях интересует, в основном, тематика, нам нужна острота сюжета и историческая ценность важных бытовых мелочей. Поэтому такие изменения и переработки кажутся нам вполне законными, целесообразными, а порой и очень нужными. Достаточно прочитать литературное произведение и сравнить его с картиной, чтобы полностью оправдать с этой стороны и режиссера, и сценариста»[404].

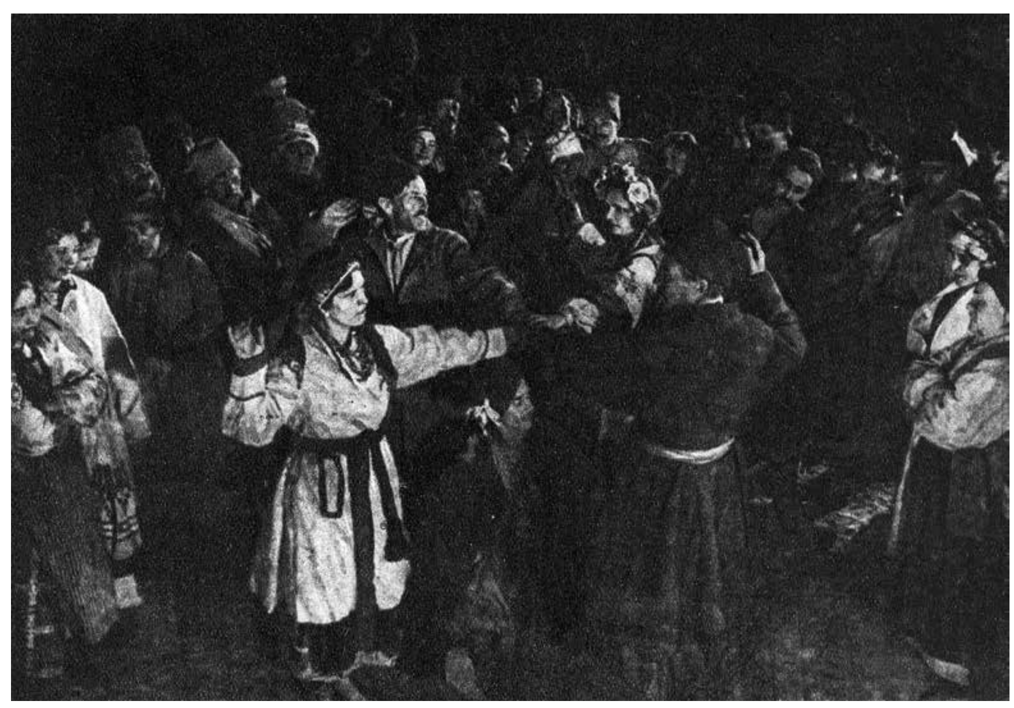
Картина «Василина» была одной из немногих украинских картин, получившей блистательный отзыв в претенциозном российском журнале «Жизнь искусства», автор которого остался инкогнито. Приведем этот отзыв полностью:

«Хотя сюжет этой картины заимствован из литературного произведения (повесть Нечуя-Левицкого “Бурлачка”), все же она представляет собою цельную кинематографическую вещь с четкими мотивировками. Сам по себе сюжет ленты довольно шаблонен: помещик соблазняет деревенскую девушку и бросает ее. Однако режиссер Лопатинский так тщательно подал быт украинской дореволюционной деревни, так выразительно и экономно построил все сцены, начиная от юмористических виньеток и кончая лирическими кусками, что шаблонность сюжета почти не ощущается. В картине есть влияние западноевропейских образцов (ср. пляску в “Василине” с танцем Мозжухина в “Кине”), в ней еще не виден оригинальный мастер, но на всем лежит печать культурности и владения средствами кинематографа. Превосходно использован прием показа явлений с точки зрения героя, прием отраженного действия (въезд музыкантов в деревню). Постановщик тонко и умело руководит актерами. Хорош также монтаж “Василины” — четкий, богатый комбинациями и ритмически проработанный. В лице Лопатинского ВУФКУ имеет, несомненно, способного художника, достойного представителя молодой школы украинского кино, которая уже заявила о себе работами Довженко и Стабового»[405].

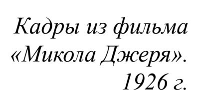
В другой экранизации И. Нечуя-Левицкого одноименной повести «Микола Джеря» главный герой крестьянин не в силах примириться с жестокостью и самодурством пана, из-за чего его отправляют на военную службу. Микола Джеря

403. Байдова З. Бурлачка і Василина // Кіно. — 1928. — № 4(40). — Квітень. — С. 2.
404. Чернов Л. Кріпацтво на українському екрані / Леонід Чернов // Культробітник. — 1928. — № 4(51). — Лютий. — С. 7.
405. Василина: [Ред. ст.] // Жизнь искусства. — 1928. — № 244(1204). — 10 июня. — С. 9.

Кадры из фильма «Микола Джеря».
1926 г.



Кадры из фильма «Микола Джеря».
1926 г.

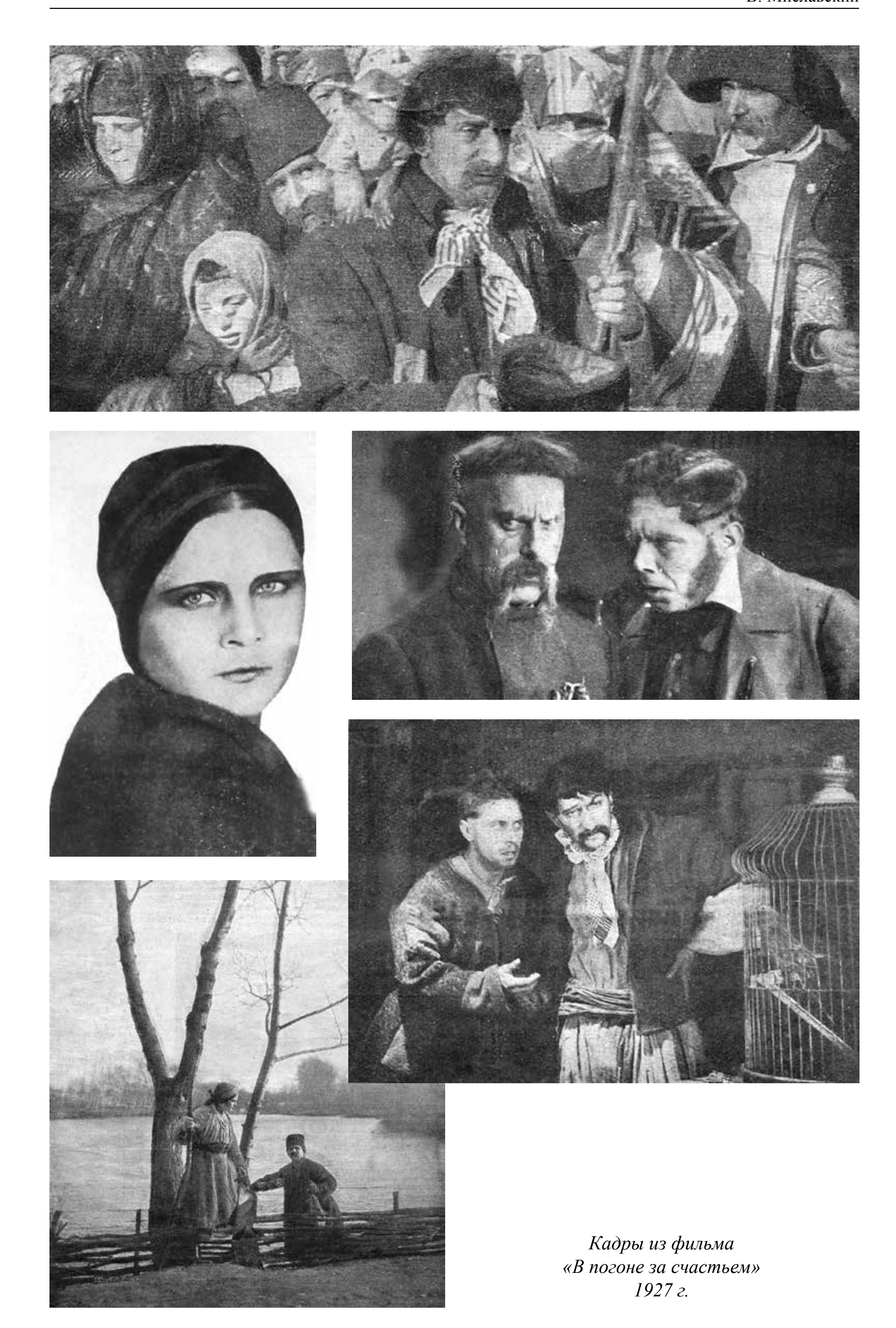


Кадры из фильма «Микола Джеря». 1926 г.

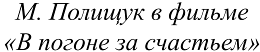
совершает побег и устраивается в городе рабочим на сахарном заводе… Картину в соавторстве поставили дебютанты — известный украинский театральный режиссер Марк Терещенко и дебютировавший в режиссуре оператор Иосиф Рона. Российская пресса опубликовала лишь синопсис картины, а единственную рецензию, которую удалось обнаружить, — в журнале «Кіно». И что интересно, автором этой рецензии является сценарист картины Николай Бажан, выступивший под псевдонимом М. Буш:

«Не слишком сложную фигуру Миколы дал артист Бучма, игравший роль Джери, недостаточно выпукло и доработано. Оператор Рона показал себя в этой картине, как настоящий мастер, художник и обладатель такого послушного в его руках съемочного аппарата. Он умеет делать не фотографии, а гравюры»[406].

406. Буш М. Микола Джеря // Кіно. — 1927. — № 3(15). — Лютий. — С. 9.



Кадры из фильма
«В погоне за счастьем»
1927 г.



М. Полищук в фильме «В погоне за счастьем»

Еще две картины-экранизации: «Борислав смеется» по одноименной повести И. Я. Франко (реж. И. Рона; о тяжелой жизни рабочих-нефтедобытчиков в городке Борислав) и «В погоне за счастьем» — экранизация рассказа М. М. Коцюбинского «Дорогой ценой» (реж. М. Терещенко; о бесправном положении крепостных, бежавших за границу от помещичьего гнета), также не получили широкий резонанс. По мнению рецензента, «отдельными местами "Борислав" трогает зрителя. Сцены забастовки и разрушения сделаны очень удачно»[407]. Картина «Борислав смеется» вторая работа М. Терещенко и, по мнению Уэйтинга, в сравнении с первой картиной «Микола Джеря» сделала «шаг вперед»[408]. Обозреватель журнала «Культробітник» также положительно отозвался о картине:

«Театральные средства показать массам произведения Коцюбинского слишком ограничены, и здесь на помощь приходит кино. Почин в этом делает Поллоник своим сценарием "В погоне за счастьем" и, можно сказать, почин не плохой. Автор дает нам красочные картины повести Коцюбинского. Богатый художественный ма-

407. Мих. К. указ. соч.
408. Уэйтинг. «В погоне за счастьем» // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 8. — С. 11.

Кадры из фильма «Борислав смеется». 1927 г.

териал дан почти полностью. Можно заметить иногда и упущение авторов. Но, в общем, этот сценарий нужно искренне приветствовать, как начинание превращения маленьких повестей и рассказов Коцюбинского в кинофильмы, показа их массам в самой доступной форме — в кино»[409].

Отметим, что в 1927–1928 годах украинская кинематография, по мнению современников, сделала снова крен к старым «малороссийским» штампам. Фильмы «Сорочинская ярмарка», «В погоне за счастьем», «Черевички», «Каприз Екатерины II» представляли собой, как тогда говорили, «образцы малороссийщины». Критики это объясняли тем, что режиссеры, не знакомые с украинской культурой, не могли выполнить возложенные на них задачи[410]. Поэтому упомя-

409. Деріл. Твори М. Коцюбинського в театрі та на екрані // Культробітник. — 1928. — № 5(52). — Березень — С. 12.

410. К примеру, И. Перестиани, в картину «Лавина», действие которой разворачивалось на Кавказе, вводит украинский элемент — вышиванку, которую носит украинский академик. Так Перестиани представлял украинскую науку. А в фильме «Плотина прорвана» М. Капчинский украинских девушек на Волыни «обул» в лыковые лапти и до колен обмотал портянками им ноги!

Кадр из фильма «Борислав смеется». 1927 г.

Н. Кучинский в фильме «Борислав смеется». 1927 г.

нутые фильмы отдавали старым, дореволюционным просветительством. Тем не менее они внесли определенный вклад в кинокультуру Украины и пользовались успехом в Канаде, Америке и Галиции.

О подобном положении дел в украинском кинематографе подчеркивал член правления и художественный директор ВУФКУ Е. И. Черняк. В развернутой статье аналитического журнала «Критика» чиновник с горечью отмечал:

«К примеру, пишет директор [Одесской кинофабрики П. Нечес[411]] бездарный сценарий с талантливой повести “Борислав смеется”, и все режиссеры этот сценарий отказываются ставить, тогда он на такую ответственную украинскую тему выдвигает за режиссера (кого бы вы думали?) оператора Рону — немца, который мало знает русский и украинский языки. Последствия: потрачено на картину 91 248 руб., а вернула она только 4 851 руб., следовательно, 86 397 руб. пошли с дымом. Не зря на фабрике работники придумали пословицу: “Борислав смеется, а ВУФКУ плачет”.

Среди наших кинорежиссеров вы можете найти кого угодно по специальности до бывшего наездника скакунов включительно. Поэтому не удивляйтесь и такому

411. После завершения работы над фильмом «Борислав смеется» П. Нечес на Фото-кино-конференции в Одессе заявил, что, по его мнению, необходимо «украинизировать фильмы не только в смысле надписей, но и со стороны содержания, давая сценарии из украинского быта». См.: Фото-кино-конференция в Одессе: [Ред. ст.] // Рабис. — 1927. — № 47(89). — 6 декабря. — С. 12.

факту: когда один режиссер должен был ставить картину “На крыльях книги” (художественный культурфильм), то во время подготовительной работы оказалось, что он не знает, какая разница между фараоном и пирамидой. Но это еще не такое уж большое несчастье, когда малоквалифицированные режиссеры не знают истории Египта. Плохо то, что большая часть режиссеров, как уже упоминалось выше, ни малейшего понятия не имеют об истории революции и об истории Украины. Вот почему большинство картин выходят на “малороссийский” манер. Немалая часть наших режиссерских кадров не владеет языком, не знает культуры, а иногда и враждебно к ним относится. Для многих из этих режиссеров украинская советская кинематография просто трамплин для прыжка в “высший разряд” — в кинематографию русскую; один из таких гастролеров потратил на две постановки 455 327 руб., из которых вернулось к ВУФКУ только 35 093 руб. Это факт поразительный.

Так что нашей кинематографии, тратившей большие денежные средства, не воспитывающей молодняка, — нужны изменения. У нас до сих пор нет соответствующего государственного контроля работы кинематографии. ВУФКУ было обычным трестом, вроде фарфорового треста, который до сих пор поставляет нашим рабочим и крестьянам тарелки, расписанные немецкими пейзажами и семейными немецкими идиллиями XIX века. Так, ВУФКУ часто поставляет нашей общественности просветительщину и малороссийщину»[412].

Анализ творческого кредо режиссеров, работавших в украинском кино, провел критик и драматург, редактор Одесской кинофабрики Константин Фельдман в 1928 году. Мнение его достаточно спорно, но, тем не менее, приведем фрагментарно его высказывания:

«Только в минувшем производственном году на кинофабриках ВУФКУ появились режиссеры, которые сошли с протоптанной дорожки украинских фальсификатов. Это — Довженко, Лопатинский, Стабовой и Гричер. Художники далеко неодинаковой силы, они любопытны в том смысле, что на каждом из них сказывается влияние различных перекрещивающихся национальных культур Украины.

Довженко и Лопатинский — это художники, выросшие на украинской национальной культуре. В картинах этих художников впервые зазвучал украинский национальный материал. И в то же время как глубоко различны мотивировка и фактура этого материала у обоих художников!

Лопатинский — весь во власти формальной красивости образов Украины. Галичанин по происхождению, он находится под несомненным влиянием польской культуры. Не случайно, что помещика в своей картине “Бурлачка” Лопатинский сделал поляком. Быт польского помещика также увлекает Лопатинского, как и быт украинского села. Ему нравится этот “польский изыск”, на котором Лопатинский делает особое ударение. Украинские черевики и польский камзол по Лопатинскому — это продукты одной и той же национальной культуры, как украинцы и поляки в “Бурлачке” выглядят людьми одного и того же народа. Лопатинский хочет найти краски и формы для выражения общего фона и взаимовлияния польской и украинской культуры.

Наоборот, Довженко глубоко-национальный художник, он весь от современной советской Украины, которая напряженно нащупывает еще пути своей нацио-

412. Черняк Є. Указ. соч. — С. 78–97.

нальной культуры. Быть может, поэтому Довженко, прекрасно чувствуя украинский материал, так безжалостно стремится разрушать отцветшие уже образы старого украинского национального эпоса. Но Довженко не знает чувства меры; он не разбирается в стиле и в средствах. Рядом с изумительной по своей тонкой обработке пастелью (кадр "плывут венки" в картине "Звенигора") у Довженко можно встретить грубейший лубок (напр., монах в той же картине). Иронию и пафос, фантастику и реальность, символику и обнаженный натурализм — все это с чисто варварской стремительностью Довженко бросает в огромный котел, где на добрых украинских дрожжах всходит культура современной советской Украины. <…>

Лопатинский и Гричер, по крайней мере, в своем творчестве на сегодняшний день, являются типичными представителями нездоровых национальных уклонов в украинском кино. Надо надеяться, что эти художники сами изживут свои по существу реакционные настроения. Во всяком случае, несомненно, что наиболее здоровый путь в современном украинском кино — это тот, по которому идут Довженко и Стабовой: через национальную культуру к великим задачам освободительного движения пролетариата. <…>

В противоположность Чардынину режиссер Стабовой откровенно работает на образах русской национальной культуры. Старый швейцар из картины "Два дня" — это дворовый русский "человек", чеховский Фирс в новой советской обстановке. Гимназист из той же картины — это знакомый нам человеческий образ "гадкого мальчишки", действующий в обстановке классовой войны. Точно так же и остальные образы Стабового отталкиваются от национального русского типа.

Стабовой работает на паузе, на растянутом монтаже, на бытовых подробностях, на тщательной подготовке психологического эффекта. Он не чужд и натуралистических увлечений в стиле Московского Художественного театра (напр., показ виселицы). Закваска русской художественной культуры в Стабовом настолько велика, что в тех произведениях, где он пытается сбросить с себя власть ее образов, Стабовой уподобляется мореплавателю, который потерял свой компас. В этом смысле чрезвычайно характерна неудача картины Стабового "Человек из леса", где Стабовой пытался переключиться на чуждые нам образы американской приключенческой фильмы»[413].

В 1926–1927 годах — самых плодотворных в плане создания экранизаций произведений украинских классиков, немало проектов так и остались нереализованными, хотя были утверждены Высшим репертуарным советом Наркомпроса и приняты к постановке редакционным сектором ВУФКУ. Сценарий «Захар Беркут» Николая Вороного по одноименному роману И. Я. Франко планировался к постановке Иосифом Роной к 10-летию смерти писателя[414]. Другие источники сообщали, что над сценарием и будущей постановкой «Захар Беркут» работал Фауст Лопатинский[415]. Не были поставлены и два сценария по произведениям

413. Фельдман К. Указ. соч.
414. Українські класики на екрані // Кіно. — 1926. — № 8. — С. 23; Фільм «Захар Беркут»: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 17. — Травень. — С. 30; Ухвала Держплану: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 10. — Серпень. — С. 19; Нові сценарії: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 10. — С. 22; Хроника кино: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 27. — С. 9; «Захар Беркут» на екрані: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 12(36). — Грудень. — С. 33.
415. Хроника кино: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 16. — С. 15; ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 26(67). — 6 грудня. — С. 14.

Т. Г. Шевченко — «Музыкант» (сцен. С. Чарский)[416] и «Доля крепостной женщины» (сцен. М. Старицкая)[417].

Отметим также и непоставленные сценарии об истории Украины — «Гайдаматчина» Зинаиды Тулуб[418], «Рыцари первой коммуны» Петровского (о Запорожской сечи)[419] и «Бондаривна» Лидии Дивноч[420].

Рассмотрим еще три фильма: «Ливень» (1929), «Звенигора» (1927) и «Земля» (1930), созданные мастерами, пришедшими в кинематограф, имея за плечами большой опыт работы в изобразительном искусстве, — скульптора И. П. Кавалеридзе и художника А. П. Довженко. Профессиональный художественный опыт этих мастеров оказал несомненное влияние на изобразительный ряд их фильмов. Характерно и то, что выход самых резонансных фильмов украинского кино совпал с началом масштабных репрессий украинской интеллигенции.

Сценарист и режиссер исторической драмы «Ливень» И. Кавалеридзе дал картине подзаголовок «Офорты к истории гайдаматчины», определив тем самым ее композиционное и стилевое решение, во многом спорное, но по-новаторски смелое и оригинальное. Известный скульптор, Кавалеридзе подобно Эйзенштейну, Довженко, Пудовкину искал и в кино такие формы, которые позволили бы воплотить новое содержание советского искусства. Склонный к монументальным образам, широким обобщениям, острой эмоциональности, он постоянно обращался в своих кинопроизведениях к исторической тематике, к событиям, насыщенным большими социальными конфликтами.

Фильм о крестьянском восстании в XVIII веке в Украине под руководством Максима Зализняка и Ивана Гонты. История «гайдаматчины» послужила для авторов фильма поводом к экспериментаторским поискам в области киноязыка: съемка на фоне черного бархата, подчеркнутая статичность кадров, застывшие скульптурные композиции, замена драматических коллизий собранием «кинеофортов», иллюстрирующих историческое прошлое. Сюжетно фильм завершался событиями гражданской войны начала XX века. По мнению критика Х. Херсонского, Кавалеридзе пришел в кинематограф отрицанием необходимости киносъемок на натуре и хочет всю кинонатуру целиком создавать в ателье, «Ливень» — его программный экспериментальный фильм[421].

Картина подверглась разносторонней критике. Режиссера обвинили в том, что он сделал «туманный эксперимент», в котором «проваливаются и политическая идея, и кинематографическое воздействие». В период «гайдаматчины» крестьяне, подталкиваемые национальными идеями, боролись против польских дворян и одновременно за «веру православную» против польской католической церкви. В вос-

416. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 7(31). — Липень. — С. 24; Какие сценарии приняты ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 11. — С. 5.
417. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 14/15(55/56). — 12 квітня. — С. 13; Наше кіновиробництво: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 17(58). — 3 травня. — С. 9.
418. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1927. — № 3. — 22 січня. — С. 8; Хроника кино: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 11. — С. 7.
419. Сценарії, прийняті ВУФКУ до постановки: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 9/10(50/51). — 8 березня. — С. 18.
420. Нові сценарії ВУФКУ: [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1927. — № 27. — 23 липня. — С. 8; Про нові картини ВУФКУ [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 7(77). — 21 лютого. — С. 15.
421. Х[рисанф]. Х[ерсонский]. «Ливень» // Советский экран. — 1929. — № 7. — С. 13.

Кадры из фильма «Ливень». 1927 г.

стании гайдамаков не было «четкой классовой основы». Но в фильме, по мнению критиков, автор не разоблачал национализм и религию, не подвел под основу классовую борьбу. О чувствах автора можно только догадываться, и то с трудом, поскольку они «запрятаны в ошибочную поэтическую и живописную форму», отчего фильм получился скучный и вызывающей сплошное недоумение. Автор, пожелавший остаться инкогнито, на страницах «Советского экрана» отмечал:

«Кавалеридзе назвал фильму “офорты к истории гайдаматчины”. Офорт в живописи — это одни из технических способов гравирования. Скупую лаконичную технику резца гравера скульптор и художник Кавалеридзе попытался перенести в кино. Он думал походить в своей работе от того, что в кино тоже есть композиция черных и светлых линий и пятен. Но он не учел целого ряда других основных свойств кино. Его условные человеческие фигуры, и группы, и портреты порой превосходны, пока они не движутся… Эти застывшие на экране рисунки и скульптурные изваяния, сделанные из живых людей и снятые на черном фоне в ателье, говорят о незаурядном таланте и художественной культуре автора. Изваянные и начерченные фантастическими “резцами” световых лучей и теней, они очень хорошо сняты оператором Калюжным. Но как только они начинают двигаться, кино разоблачает их реальный материал, вступающий в противоречие с условным рисунком. “Офорты”, на которых помимо воли художника оживают реальные лица, мимика, грим, непроизвольные бытовые движения людей и складки платья, — это грубое нарушение стиля, разрушающее цельность впечатления! На экране это напоминает декоративную и фальшивую “оперу”, или “балет”. Далее, смена кадров лишена ритма и отчетливой связи. Кавалеридзе монтирует художественные образы, не считаясь с простейшими условиями и требованиями монтажа, в котором собственно и лежат средства связного киноповествования. Кавалеридзе не понял киномонтажа и его рассказывание “не доходит”. Еще хуже, что он, по-видимому, совсем не ставил себе задачу определенного логического и эмоционального воздействия на зрителя… Его фильма сделана как бы только для себя самого и немногих близких друзей… “Кабинетная”, камерная, слишком интимная и индивидуалистическая установка фильмы делает ее беспомощной и просто, как говорят, “заумной” перед глазами массового зрителя»[422].

Ф. Лучанский встал на защиту фильма. В опровержение критических статей он опубликовал положительные рецензии в «Пролетарській правді» (№ 143) и журнале «Кіно». В частности, он отмечал:

«Кино имеет свои законы, представляет все же комплекс всех искусств и картина показала, что масса и пластикой и скульптурной статикой может создать незабываемое впечатление. Кавалеридзе показал, что немногими жестами и мимикой можно достичь многого, он показал, что натуру можно удачно заменить на павильон, а освещению уделить исключительное место. Из-за этого вся критика на это не обратила внимания. То, когда даже расценивать “Ливень” как эксперимент, как говорят критики, нужно признать, что он блестящий, что он доказал, что “есть еще порох в пороховницах”. И здесь встает вопрос: нужны ли нам эксперименты? Да, нужны!»[423].

422. Злыва: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1929. — № 27. — С. 6.
423. Лучанський Ф. Проти «зливи» вигуків — за «зливу» культурної революції // Кіно. — 1929. — № 11(58). — Червень. — С. 4.

Кадры из фильма «Ливень». 1927 г.

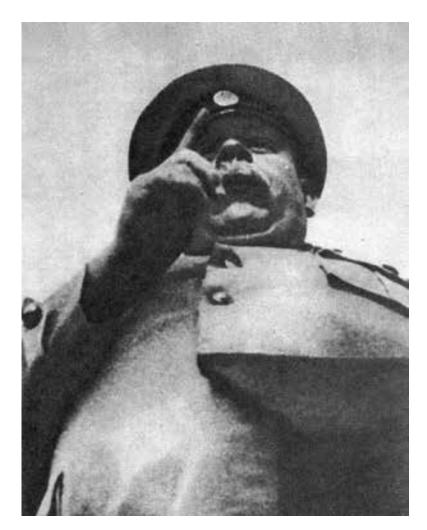
При этом Лучанский отмечает, что единственное негативное в картине — это выбор темы. И оправдывая Кавалеридзе, далее пишет: «Если даже предположить, что в картине есть некоторое отклонение от исторической правды, если считать, что события не совсем правдиво освещены, то нельзя забывать о том, что фильм не документ, не протокол, не архивный материал»[424].

Именно сюжет картины, по мнению обозревателя «Літературно-наукового вісника», выходившего в Тернополе и Львове, является ахиллесовой пятой «Ливня». На некоторые неудачные эксперименты Кавалеридзе можно не обращать внимания, как и на излишнюю театральность картины. Но «перемонтаж» украинской истории является абсурдом и невежеством советской Украины: «К сожалению, именно про “Ливень” можно сказать, что своим сюжетом она останется в истории украинской культуры документом нашей малокультурности и провинциализма»[425].

Если верить редакторату журнала «Советский экран», Кавалеридзе сознался в своих ошибках и в частной беседе «высказал прямую ненависть художника к этой своей первой ученической работе»[426].

Экспериментальная картина А. Довженко «Звенигора» вызвала еще больший резонанс. Снятая по сценарию Майка Йогансена, Юрия Тютюнника, она охватывала почти два века истории Украины до 1920-х годов. Картина была экспериментальной не только по форме, но и по принципу работы. Это был вызов консерватизму, царившему на кинофабриках. Когда Довженко остановил свой выбор на сценарии «Звенигоры», на художественном совете кинофабрики состоялось обсуждение. Все заявили, что ничего из этого не выйдет, что «надо от-

424. Там же.
425. Смотрич Ю. Указ. соч. — С. 683.
426. Злыва: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1929. — № 27. — С. 6.



Кадры из фильма «Звенигора». 1927 г.

бросить желание ставить такую чушь». Режиссер Перестиани сказал, что не следовало даже подавать такую вещь, потому что это только пустая трата времени[427]. Но Довженко однозначно заявил, что будет ставить эту картину.

Во время работы происходили ежедневные споры режиссера с оператором и художником. Ни оператор, ни художник зачастую не соглашались с режиссерскими трактовками. Когда Довженко потребовал, чтобы оператор почти целую часть снимал вне резкости, Борис Завелев заявил: «Двадцать лет я снимаю, а еще такого слабоумия не видел! Снять без фокуса и опозорить себя на весь Союз не хочу»[428].

Первый закрытый просмотр «Звенигоры» для прессы состоялся 8 ноября 1927 года в харьковском кинотеатре им. К. Либкнехта. Приведем полный текст первой рецензии на фильм «Звенигора» корреспондента газеты «Харьковский пролетарий», присутствовавшего на этом просмотре:

«Всякая попытка подойти к искусству кино по-новому, как бы она ни была неудачна, заслуживает внимания и одобрения. С этой точки зрения, в целом неудачный опыт режиссера Довженко должен быть расценен положительно. Режиссер строил свою "Звенигору" с твердым намерением уйти одновременно от театральных и кинематографических штампов. В свою работу он внес ряд острых технических приемов и в основу ее положил принцип бессюжетности, а вернее — сверхсюжетности. Отдельные оригинальные и меткие кадры в значительной степени

427. Нечес. Как ставили «Звенигору» // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 22. — С. 13.
428. Там же.

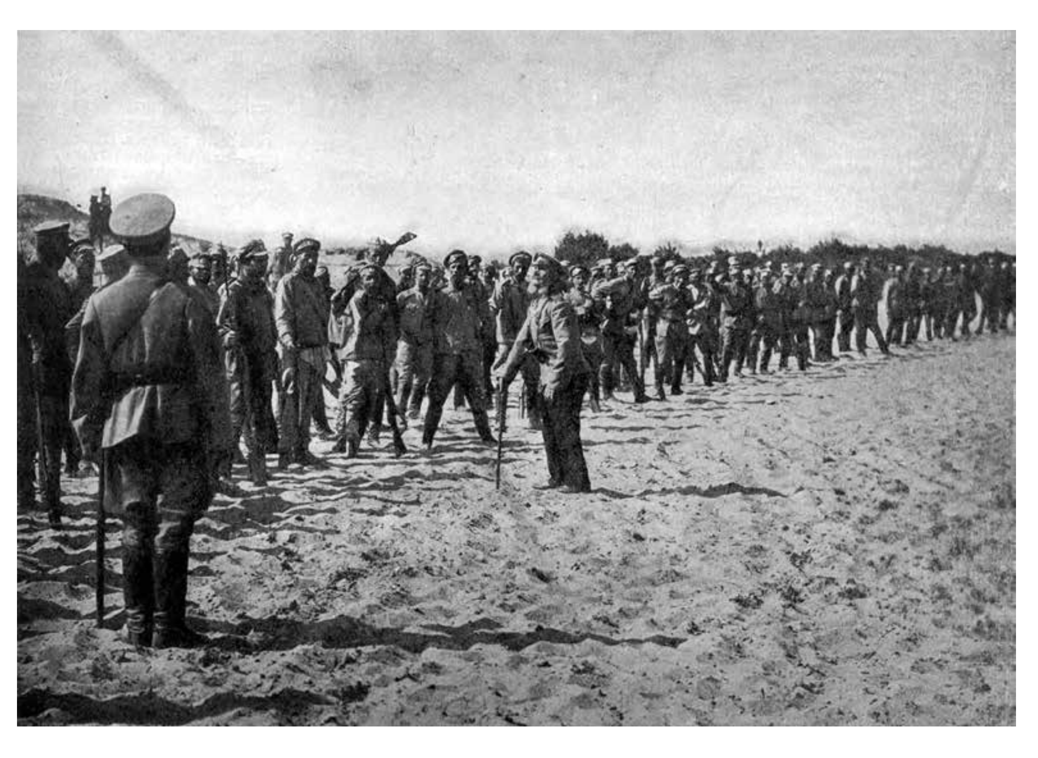
украшают картину. Но, в общем, повторяем, опыт неудачен. И вот почему. Во-первых, картина раздроблена по кадрам, не давая единого впечатления; ее идея (борьба старого уклада жизни с движением вперед) не нашла себе цельной формы. Отсюда хаотичность фильмы. Во-вторых, путанная, порою слишком примитивная, порою совершенно "недосягаемая" символичность картины не всегда в ней оправдана и смешана с натуралистичностью. Отсюда — еще раз хаотичность, каша оригинальных кадров и только. Итак, опыт неудачен — да здравствует опыт!»[429]

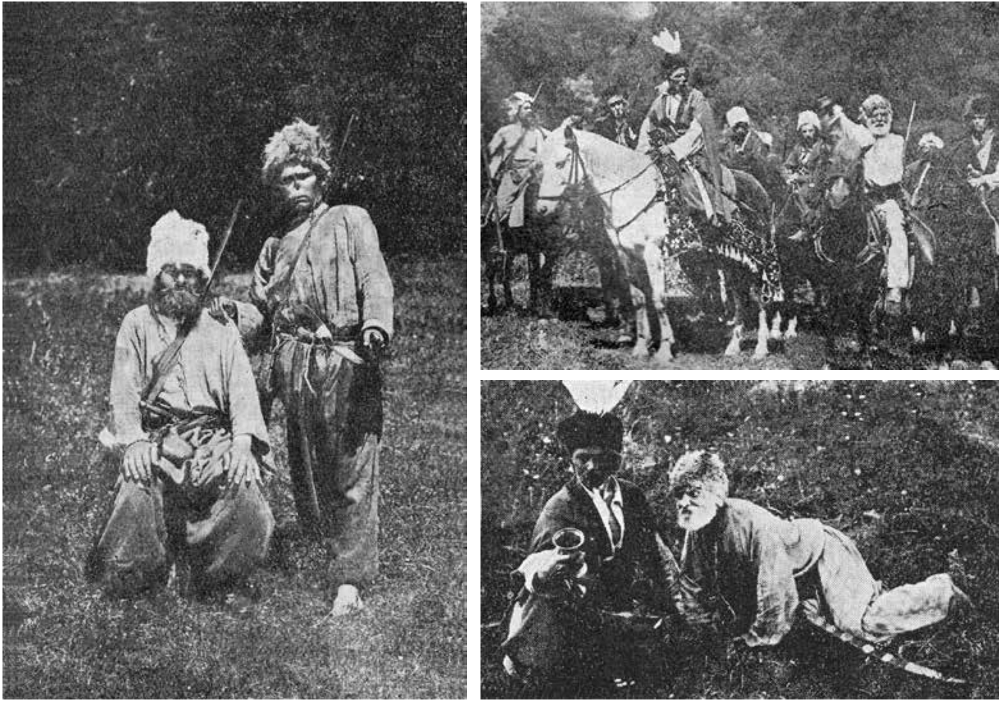
Следующий общественный просмотр картины состоялся в Киеве в просмотровом зале ВУФКУ. На просмотре присутствовали киевские писатели, журналисты и представители общественных организаций. После просмотра состоялось обсуждение, в котором приняли участие Я. Савченко, Токарь, Б. Антоненко-Давидович, В. Ярошенко, Якубовский и др. Выступавшие выразили мнение, что картина представляет собой новую эпоху в практике советской кинематографии и является как с социальной, так и с художественной стороны большим достижением. Украинская критика после просмотра этой картины должна откровенно объявить ее достижением украинского кино[430].

В первых числах января 1928 года состоялся еще один просмотр и открытое заседание Высшего кинорепертуарного комитета с представителями литературных, общественных организаций и прессы. Все присутствующие признали, что «Звенигора» национальный шедевр, а Довженко выдающийся мастер. Приведем некоторые высказывания: Л. Скрыпник — «Не надо говорить за Эйзенштейна; достаточно сейчас говорить о работе Довженко, это первая украинская национальная картина. Справедливо назвали ее авторы «кинопоэма». Это настоящая история Украины, глубоко отраженная в кадрах»; Л. Гуревич — «На фильме Довженко молодые режиссеры должны учиться, как делать картины, она шедевр»; Г. Эпик — «Предлагаю впредь не называть никакой картины ВУФКУ "боевиком", оставив это название только "Звенигоре". С такой картиной не стыдно выйти и за границу — до международного пролетариата»; В. Полищук — «Фильм "Звенигора" — первый украинский Рейнский фильм. Надо поблагодарить Довженко и революцию, давшую такого режиссера». В итоге собрание постановило: «Считать фильм режиссера А. Довженко "Звенигора" лучшим, как с технической, так и с идеологической стороны произведением производства ВУФКУ. Рекомендовать фильм к демонстрации на всех экранах»[431].

На других общественных просмотрах для представителей партийных и культурно-просветительных организаций картина встретила двойственный прием. Единодушно сходились на том, что с формальной стороны в отношении режиссерской изобретательности и технического мастерства картина — явление исключительное. Но в ней много туманной и загадочной символики, не всегда поддающейся

429. М. Р. «Звенигора» // Харьковский пролетарий. — 1927. — № 257(1070). — 10 ноября. — С. 6. Малоизвестные рецензии в украинской и российской прессе на фильм «Звенигора» см.: Олександр Довженко: маловідомі сторінки / Упор. В.Н. Миславський. — Х.: вид-во «Дім реклами», 2015. — С. 46–116.
430. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 29(70). — 27 грудня. — С. 15.
431. Открытое заседание Высшего Кинорепертуарного Комитета с представителями литерат. и общественных организаций и прессы в деле фильма «Звенигора» реж. А. Довженко: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 1(71). — 3 січня. — С. 12–13.





Кадры из фильма «Звенигора». 1927 г.

расшифровке. И идея картины ясна, но отдельные моменты и после вторичного просмотра остаются не понятными[432].

Когда фильм вышел на экраны, практически все украинские рецензенты отметили, что с картины «Звенигора» начинается первый день украинской кинематографии, и этой картиной ВУФКУ вселило веру общественности в творческие силы украинского кино[433]. Трудно назвать фильм, который бы вызвал столько же споров и острых дискуссий, сколько их вызвала «Звенигора». Вместе со специалистами в обсуждение включились и зрители, отмечавшие основной недостаток картины: «Надо быть чудотворцем, чтобы на каких-то двух тысячах метров отобразить борьбу украинской нации на протяжении нескольких эпох и чтобы из этого что-либо путное вышло… Безусловно, фильм содержит определенную часть прекрасных кадров, но они так непоследовательны и странно показаны… Раз фильм не сумел завоевать симпатий у зрителя — значит он плохой»[434].

Широкий резонанс получила «Звенигора» за рубежом. Пресса сообщала о теплом приеме картины во Франции, Чехословакии и других странах. Положительный отзыв о фильме написал в одной из нью-йоркских газет Д. Кларк. На общественном просмотре в Москве фильм также имел большой успех, и ВУФКУ получило от зарубежных киноорганизаций предложения продать им «Звенигору»[435].

Одну из первых в РСФСР рецензий опубликовал журнал «Новый Леф». В комментарии к рецензии отмечалось, что «Киногазета» отказалась публиковать эту рецензию, так как, по мнению редактората газеты, картина «Звенигора» спорная и сотрудники еще не знают, что о ней скажут. Редакция же журнала «Новый Леф», «ценя в первую очередь именно новизну, спорность и дискуссионность картины, считает необходимым говорить о “Звенигоре”, не дожидаясь официально обязательной оценки». Автор рецензии, в частности, отмечал:

«Новая украинская картина „Звенигора” — вещь внезапная, неожиданная, непредусмотренная. Как кинематографическое целое картина не построена, местами затянута, местами как будто не закончена. В картине как раз и поражает та легкость, с которой сдвинуты и припасованы друг другу огромные исторические глыбы. От легенды о кладах, зарытых в украинской земле в эпоху гайдамаков, до современной украинской белогвардейской эмиграции в Праге — таков этот марш через столетия. Как будто не подозревая о трудностях этого перехода, по-детски наивно, используя максимальную выразительность зрительного образа, режиссер

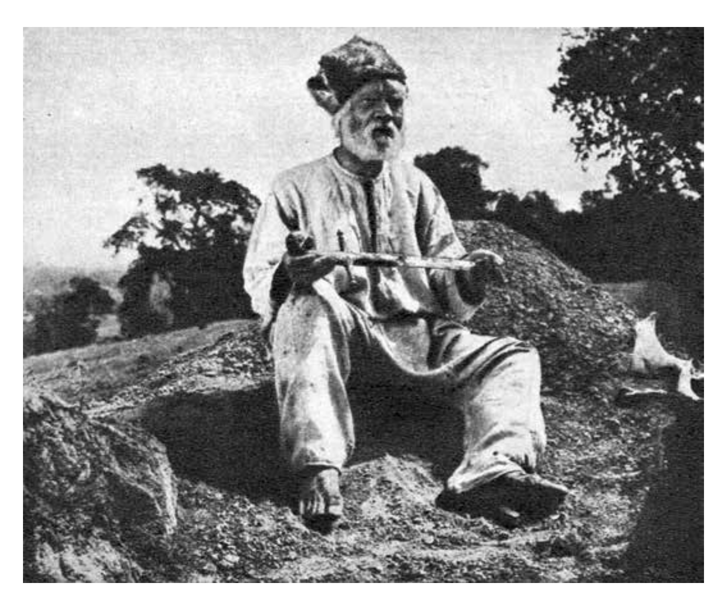
432. Альцест. «Звенигора» // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 32(133). — 22 февраля. — С. 12; Недзвідський А. Еще о «Звенигоре» // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 32(133). — 22 февраля. — С. 12; Порхун Д. «Звенигора» й селянство // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 2.

433. Скрипник Л. «Звенигора» О. Довженко / Леонід Скрипник // Нова генерація. — 1927. — № 3. — Грудень. — С. 56–58; Смолич Ю. Перший день української кінематографії // Нове мистецтво. — 1928. — № 7(77). — 21 лютого. — С. 2–4; Чернов Л. Звенигора / Леонід Чернов // Культробітник. — 1928. — № 5(52). — Березень. — С. 5–9.

434. Олійників Ф. «Звенигора» в провінції /// Кіно. — 1928. — № 5(41). — Травень. — С. 13.

435. Про «Звенигору»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 1(37). — Січень. — С. 16; Довкола «Звенигори»: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — № 2(38). — Лютий. — С. 27; За кордоном про «Звенигору» // Радянське мистецтво. — 1928. — № 4. — 6 лютого. — С. 11; Деслав Є. Звенигора — сенсація паризького екрана // Нове мистецтво. — 1928. — № 10/11(80/81). — 27 березня. — С. 5; Его же. Успіх «Звенигори» в Парижі // Нове мистецтво. — 1928. — № 14/15(84/85). — 24 квітня. — С. 12; Величезний успіх «Звенигори» в Парижі: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1928. — № 5/6(62/63). — Травень-червень. — С. 241; Хроніка ВУФКУ: [Ред. ст.] // Культробітник. — 1929. — № 10(82). — Травень. — С. 15.

Кадры из фильма «Звенигора». 1927 г.



Н. Надемский в роли Деда в фильме «Звенигора». 1927 г.

соединяет и ставит рядом куски разных исторических эпох и способов восприятия. Логическая последовательность нарушена, хронологическая связь намечена редким и едва ощутимым пунктиром, а между тем в некоторых местах картина почти чудом достигает предельной эмоциональной убедительности»[436].

Вскоре с рецензией на страницах претенциозного российского журнала «Жизнь искусства» выступил критик и сценарист Б. Коломаров. Автор в целом положительно отзывался о фильме Довженко, однако не обошелся без указок на вторичность:

«“Звенигора” — это украинский “Конец С.-Петербурга”, только менее грандиозный и монолитный. Гибель старой Украины и рождение новой — вот тема фильма. В пестром хороводе кадров перед зрителем проходят эпизоды украинского эпоса и эпоса революции. Рассказы старого “Дида” чередуются с картинами сегодняшних дней, сказочное с реальным, современное с химерическим. Режиссер Александр Довженко следовал пути Пудовкина — пути создания широких образов-символов, обобщающих наиболее характерное. Не все образы одинаково значительны, наряду с глубокими есть и незаконченные, малооправданные тематически, но все без исключения ярко выразительны. Материал ленты строго концентрирован. Каждый кадр говорит о боль-

436. Перцов В. «Звенигора» // Новый Леф. — 1928. — № 1. — С. 47.

шом явлении, каждый человек символизирует целый класс. В стилевом отношении “Звенигора” — плоть от плоти революционного искусства. В ней развиваются приемы Пудовкина и Эйзенштейна, их метод беспощадного реализма, их монтажное мастерство. Люди и вещи подаются с истинно новым революционным отношением. <…> В картине много выдумки и молодого задора. Довженко не боится самых дерзких монтажных фраз; он смело переключает трагическое в гротеск»[437].

Но рецензии подобных авторов мало что значили, по сравнению с мнением маститых мастеров кинорежиссуры. По мнению С. М. Эйзенштейна, Довженко окончательно пришел к глубокому пониманию важности драматургической первоосновы фильма в дни, когда начал создавать «Звенигору» — грандиозное по замыслу кинематографическое полотно, которым он прочно «рукополагался в режиссеры», по образному выражению Эйзенштейна, «человек, создавший новое в области кино»[438].

Отметим, что Довженко куда более трезво, чем иные чрезмерно восторженные критики, проанализировал удачи и просчеты своей работы. Он тяжело переживал, что массовый зритель все же не воспринял «Звенигору», и в следующих своих картинах, развивая достигнутое, одновременно стремился к более упрощенной и доступной форме киноязыка.

После выхода картины А. Довженко «Арсенал» в Украине, по мнению критиков, сформировалась школа украинской кинематографии, а Довженко вырос в настоящего мастера украинского киноискусства и оказывал огромное влияние на украинских режиссеров. Как справедливо отмечал обозреватель журнала «Смена», первая картина Довженко «Звенигора» вызвала споры, следующая картина «Арсенал» вызвала еще более сильную полемику, и наконец, оценка «Земли» выросла в яростную дискуссию[439]. Кинопоэма «Земля», стала, пожалуй, самой обсуждаемой и вызвавшей многочисленные споры украинской картиной конца 1920-х — начала 1930-х годов[440]. Поставил картину А. Довженко по собственному сценарию. Сын бедняка Василь организует колхоз, достает трактор и с его помощью запахивает кулацкую землю. Сын кулака Фома убивает Василя, надеясь на распад колхоза, но, к своему удивлению, достигает как раз обратного. Крепнет колхоз, объединяя вокруг себя бедняков и середняков, организуя новое миросозерцание в деревне.

Довженко создал поэму о социальных преобразованиях в деревне на начальном этапе коллективизации, об утверждении новых отношений между людьми и обреченности эксплуататорских классов. С точки зрения жанра «Землю» очень трудно определить. Она не подходила к доселе виденным, или уже даже канонизированным жанрам советской кинематографии.

Постановка и выход картины происходили во время разгара масштабных репрессий украинской интеллигенции. В мае–июне 1928 года состоялось Всесоюзное

437. Коломаров Б. «Звенигора» / Борис Коломаров // Жизнь искусства. — 1928. — № 42(1220). — 5 августа. — С. 10–11.
438. Эйзенштейн С.М. Избранные статьи / Сергей Михайлович Эйзенштейн. — М.: Искусство, 1956. — С. 121, 123.
439. «Земля»: [Ред. ст.] // Смена. — 1930. — № 11/12. — С. 33.
440. Малоизвестные рецензии в украинской и российской прессе на фильм «Земля» см.: Олександр Довженко: маловідомі сторінки / Упор. В. Н. Миславський. — Х.: вид-во «Дім реклами», 2015. — С. 175–242.

совещание при ЦК ВКП(б) по вопросам агитации, пропаганды и культурного строительства. На совещании подверглись жесткой критике «тенденции роста национализма и шовинизма» в отдельных республиках:

«В национально-культурном строительстве, при общем подъеме национальной культуры народов СССР и укреплении пролетарских позиций сказывается некоторый подъем тенденций великодержавного шовинизма и рост местного национализма и проявляются попытки направить развитие национальной культуры по буржуазно-демократическому пути (ориентация на “культурный” Запад, отрицание руководящей роли пролетариата в развитии национальной культуры, идеализация национальной “старины” и т. д.)»[441].

Также на совещании отмечалось, что ведущими идеями буржуазных националистов были идеи «национального единства», «безбуржуазности» данной нации. Националистические тенденции проявились в литературе и искусстве, они имели место в ряде исторических фильмов, выпущенных киноорганизациями Украины, Белоруссии и др.

С середины 1929 года в Украине разворачивается кампания по разоблачению «подрывных сил социализма» среди интеллигенции. С благословения союзного руководства в Украине по инициативе наркома просвещения Н. Скрыпника при участии секретарей ЦК КП(б)У С. Косиора и П. Любченко Государственное Политическое Управление (ГПУ) разрабатывает сценарий дела Союза Освобождения Украины (СВУ). В итоге органами ГПУ была раскрыта и ликвидирована «контрреволюционная» организация, ставившая своей целью восстановление капиталистического строя в Украине.

23 ноября 1929 года о деле СВУ написали все газеты. М. Хвылевой, М. Яловой, Н. Кулиш, Г. Эпик и др. в одобрительном письме откликнулись на процесс СВУ и заклеймили «контрреволюционеров»[442]. В ноябре 1929 года на Второй сессии ВУЦИК академики ВУАН Корчак-Чепурсковский, Семковский, Соколовский и профессора Попов, Мазуренко выступили с протестом против контрреволюционного заговора и поддержали процесс над СВУ[443]. Разоблачение органами ГПУ контрреволюционной организации поддержали и кинематографисты. В телеграмме съезда украинских киноработников, направленной в ГПУ, в частности, отмечалось:

«Съезд работников украинской кинематографии, объединенных в киноообщественную организацию ВУОРРК, шлет горячие поздравления стражу Революции — ГПУ! Только благодаря успешной, энергичной, преданной работе органов ГПУ удалось сорвать еще одну попытку контрреволюционных изменников задушить страну социализма, еще одну попытку уничтожить достижения Октября. Государственное Политическое Управление разоблачением Ефремовщины еще раз доказало, что трудящиеся Советской страны имеют надежного, чуткого и преданного стра-

441. КПСС о культуре, просвещении и науке: Сборник документов / Сост.: В. С. Викторов, А. С. Конькова, Д. А. Парфенов. — М.: Политиздат, 1963. — С. 173–174.

442. Плямуємо ганебну роботу зрадників // Літературний ярмарок. — 1929. — № 11. — С. 309–311.

443. Виступ академіків з протестом проти контрреволюційної змови // 2 сесія Всеукраїнського Виконавчого Комітету Рад робітничих, селянських та червоноармійських депутатів. Стенографічний звіт та постанови. — Харків: Видання Оргінстру ВУЦВК, 1929. — С. 66–69; Наукові робітники висловлюють обурення з приводу контрреволюційної змови // 2 сесія Всеукраїнського Виконавчого Комітету Рад робітничих, селянських та червоноармійських депутатів. Стенографічний звіт та постанови. — Харків: Видання Оргінстру ВУЦВК, 1929. — 118–123.

Кадры из фильма «Земля».
1930 г.

жа. Приветствуя СВУ с успешной ликвидацией контрреволюционного заговора Ефремовщины. Съезд выражает уверенность, что и в дальнейшем все попытки врагов пролетариата помешать строительству и росту первой в мире страны строительства социализма разобьются»[444].

«Съемка картины совпала с развертыванием колхозного строительства и ликвидацией кулачества как класса, — подчеркивал А. Довженко перед началом показа фильма красноармейцам. — Имея в виду этот важный переломный момент, мне хотелось в части дифференциации психики крестьянства довести до сознания моего зрителя, что переход на коллективную обработку земли есть логическое и неизбежное завершение воли рабочих и трудящихся крестьян, перестраивающих свое хозяйство и жизнь»[445].

В Украине «пафосную песню о катастрофе старого мира и рождении нового» встретили с восхищением. Украинский поэт, литератор и критик Яков Савченко с восторгом отмечал:

«“Земля” — бесспорно, достижение украинской кинематографии. Она обогащает наше киноискусство новым жанровым и стилевым опытом, высокой, по своей художественной сути, культуры и широкой перспективности. Это тот опыт, который дает наибольшую возможность кинематографии поступать вперед, разрабатывать и усиливать кинопоэтику. “Земля” приносит нам оригинальные композиционные попытки, новые методы действующего и яркого киноязыка. <…> Картина насыщена крепким тонусом радости и бодрости. Она обогащает наш социальный и психический опыт и стимулирует мироощущения. А это все то, что выносит “Землю” на уровень блестящих документов кинематографического искусства»[446].

444. Процес «СВУ» // Кіно. — 1930. — № 6(78). — Березень. — С. 12.
445. О «Земле». Режиссер А. Довженко // Красноармейское кино. — 1930. — № 1. — Июнь. — С. 9.
446. Савченко Я. Майстер синтези / Яків Савченко // Життя й революція. — 1930. — Книжка 1. — Січень. — С. 152–154.

Кадры из фильма «Земля». 1930 г.

Но всесоюзный прокат картины был отложен. Опять прозвучали обвинения в адрес Довженко и его «Земли» — картина во многом будет непонятна крестьянам. Это еще одна крестьянская картина о крестьянах, и не для крестьян. На союзном уровне отмечалось, что Довженко поставил правильную задачу — показать социальный «переплет» современной деревни со всеми ее противоречиями. Но эту проблему Довженко не сумел «политически правильно разрешить» и в процессе работы далеко ушел от основного социального задания — «сделать фильм, насыщенный

Кадры из фильма «Земля». 1930 г.

пафосом борьбы социализма с капитализмом в деревне». При этом никто не критиковал художественный уровень картины. Картина в этом отношении, по мнению многочисленных критиков, могла смело соперничать с лучшими образцами киноискусства в СССР и за границей. Также отмечалось, что образы в картине предельно выразительны и художественны и в этом отношении «Земля» далеко отходит от формалистских штампов.

Более всего нареканий получили образы кулака и священника. Довженко обвинили в том, что он показал кулака и священника в искаженном виде — «они показаны уже побежденными», что, по мнению критиков, вызывает в зрителе «в корне неверное представление о враге и демобилизует массы в борьбе с классовым врагом». Таким образом, основной идеологической ошибкой «Земли», по мнению критиков, являлась недооценка классовых врагов — кулака и священника, «не возбуждающих в зрителе классовой ненависти и показанных уже обессиленными». Также картина критиковалась за мысль Довженко, что «началом всех начал являются биологические, а не социальные процессы».

Разнородных мнений о «Земле» было столь много, что редакция журнала «Кино и жизнь» в рамках дискуссии о фильме дала возможность на страницах издания высказать различные мнения.

В резолюции ВЦСПС от 24 марта 1930 года отмечалось о необходимости внести в картину поправки:

«1. Сценку с кающимся кулаком выбросить или переделать так, чтобы вместо раскаяния было видно, что кулак опасен. 2. Переделать сцену с попом таким образом, чтобы он не был подан в виде "искателя истины", а показан как враг советской власти и яростный вдохновитель и пособник кулака. 3. Голая женщина, как и поцелуй в конце картины, особенно подчеркивают, что в картине преобладают проблемы биологии, уводящие зрителя от классовой борьбы. Необходимо кадр с голой женщиной изъять. 4. Необходимо картине дать другой конец, который бы давал зарядку в борьбе с кулачеством как классом».

На общем собрании ВЦСПС 29 марта 1930 года было принято дополнительное решение, что без внесения указанных поправок картина «Земля» не является приемлемой для демонстрации в рабочих клубах[447].

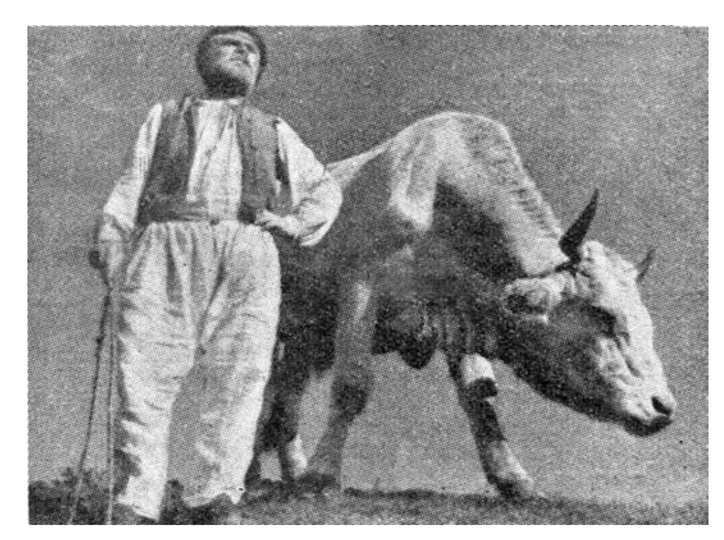
Председатель киносекции Главреперткома П. А. Бляхин высказал немало критических замечаний. Основные ошибки картины, по мнению функционера, заключались в превалировании биологических мотивировок над социальными: 1) смерть старика, 2) роды, 3) «ночь любви», 4) обнаженная женщина — («бунт плоти»), 5) заключительный «поцелуй в диафрагму». И все же Бляхин не смог не отметить художественные достоинства картины:

«Отмечая все эти недостатки, не следует упускать значительных достоинств картины. Необычайная красочность, эмоциональная насыщенность каждого кадра, четкость ритмического рисунка и выразительность образов выдвигает "Землю" в ряды лучших произведений советской кинематографии. При всех своих недочетах "Земля" все-таки — а в особенности теперь, когда Главрепертком сделал купюры (в сценах с голой женщиной и еще в нескольких местах, затрудняющих восприятие картины), — целиком работает на нас и смело может быть допущена на деревенский экран»[448].

В разгар дискуссии о фильме «Земля» прозвучали и упреки в адрес самого Довженко, касающиеся его происхождения и того, что он не «пролетарский художник», а «попутчик». В разгар «чисток» и расправ над «неблагонадежными» к «попутчикам» относили деятелей культуры, имеющих непролетарское происхождение. Причем «попутчики» делились на две категории — те, кто использовал советскую власть для своих личных интересов, и те, кто честно и искренне пытался стать «своим», но так и не смог им стать. Довженко по этим критериям принадлежал ко второй категории. С этих позиций интересен редакторский отзыв журнала «Кино и жизнь» на фильм «Земля» и личность Довженко, в частности:

«Эта общая оценка художника не должна заслонять перед нами опасностей на пути его художественного развития, мешающих Довженко стать мастером подлинно пролетарских кинопроизведений, способных обслуживать рабочие и крестьянские массы. Такого рода опасности в творчестве Довженко, конечно, не случайны, ибо они вытекают из социальной природы самого художника, его мировоззрения, его мироощущения. Довженко — не пролетарский художник. Он является представителем лучшей части попутчиков революции, которые по выра-

447. Рабочий просмотр в клубе ВЦСПС // [Ред. ст.] // Кино и жизнь. — 1930. — № 12. — С. 9.
448. П. А. Бляхин. Киносекция Главреперткома // Кино и жизнь. — 1930. — № 12. — С. 8.



Кадры из фильма «Земля». 1930 г.

жению Ф. Кона “идут к нам, но еще не вполне наши”. “Земля” как нельзя более иллюстрирует это положение. Картина эта противоречива по самому своему существу и содержит в себе элементы, то приближающие художника к пониманию революционных процессов, происходящих в нашей деревне, то значительно отдаляющие его от этого понимания и перебрасывающие о лагерь мелкобуржуазного эстетства. Это явление вполне закономерно, ибо в том и заключается социальное

С. Шкурат и А. Довженко на съемке фильма «Земля». 1930 г.

нутро попутчика, что с одной стороны он субъективно тянется в сторону пролетариата, с другой — над ним еще довлеют внутренние силы социальных мотивов его творчества, которые сближаются с мелкой буржуазией. <…>

Заканчивая, мы считаем необходимым сказать, что все недочеты картины не являются случайными и вытекают из своеобразных черт творчества художника. “Земля”, являясь высокохудожественным произведением, в политическом отношении беспомощна и серьезного политико-воспитательного значения для деревенского зрителя не будет иметь. Ценя высокое мастерство Довженко, мы должны всячески содействовать ему, отрешиться от ошибок, которые, по нашему мнению, вполне преодолимы, и выйти на широкий путь подлинного революционного искусства, служащего широчайшим массам рабочих и крестьян»[449].

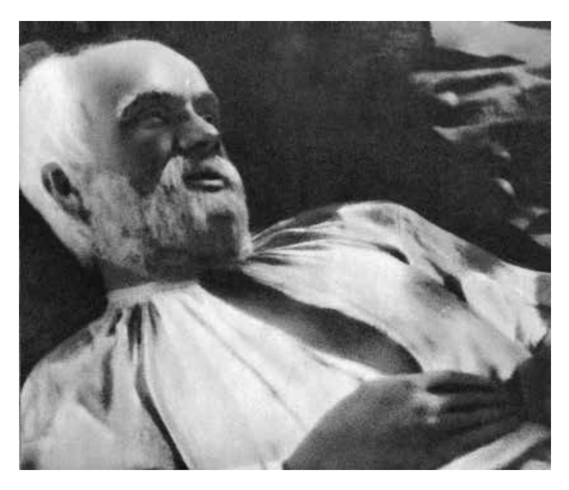
Но самое жесткое обвинение в адрес картины последовало от Демьяна Бедного, имевшего расположение со стороны власти. В фельетоне «Философы» он охарактеризовал Довженко «певцом кулацкой идеологии» и объявил картину «кулацкой» и «контрреволюционно-похабной»[450]. В клубе им. Сталина Демьян Бедный дал резко отрицательную оценку картины. В клубе им. Ильича перед просмотром также выступил Демьян Бедный. Но сразу после выступления поэта на трибуну вышел председатель Главискусства Феликс Кон и говорил о достоинствах «Земли», с целью, по его собственному заявлению, нейтрализовать выступление

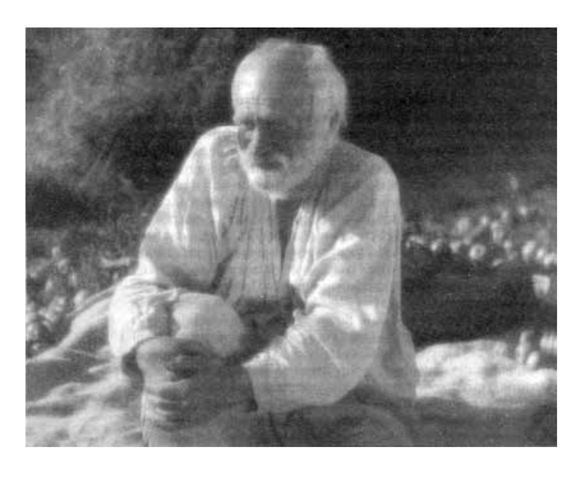
449. «Земля» Довженко: [Ред. ст.] // Кино и жизнь. — 1930. — № 12. — С. 5–6.
450. Демьян Бедный. «Философы» // Известия ЦИК. — 1930. — № 93(3940). — 4 апреля. — С. 2.

Демьяна Бедного. Ф. Кон призвал рабочих быть в своих суждениях объективными[451]. Против ошибочности суждений Демьяна Бедного на страницах «Правды» выступили российские драматурги и писатели В. Киршон, А. Фадеев и В. Сутырин. В коллективном обращении, в частности, отмечалось:

«Именно потому, что миллионы привыкли верить Демьяну, оценка им того или иного факта приобретает большое значение. Не считаться с ней нельзя, но нельзя также пройти мимо того неправильного, что есть в оценке Демьяна, ибо ошибка его (а от ошибок не гарантирован никто) носит также общественный характер. В данном случае Демьян Бедный допустил, с нашей точки зрения, ошибку в оценке фильмы украинского режиссера Довженко ”Земля“»[452].

Но при этом авторы статьи отмечали, что недостатки Довженко кроются в том, что он не овладел еще пролетарским мировоззрением. В дальнейшем в рамках дискуссии о «Земле» Демьян Бедный сообщил, что после просмотра картины с устранением из нее тех «пересолов», которые им были отмечены в фельетоне, операция «чистки» прошла даже дальше, чем ожидал поэт.



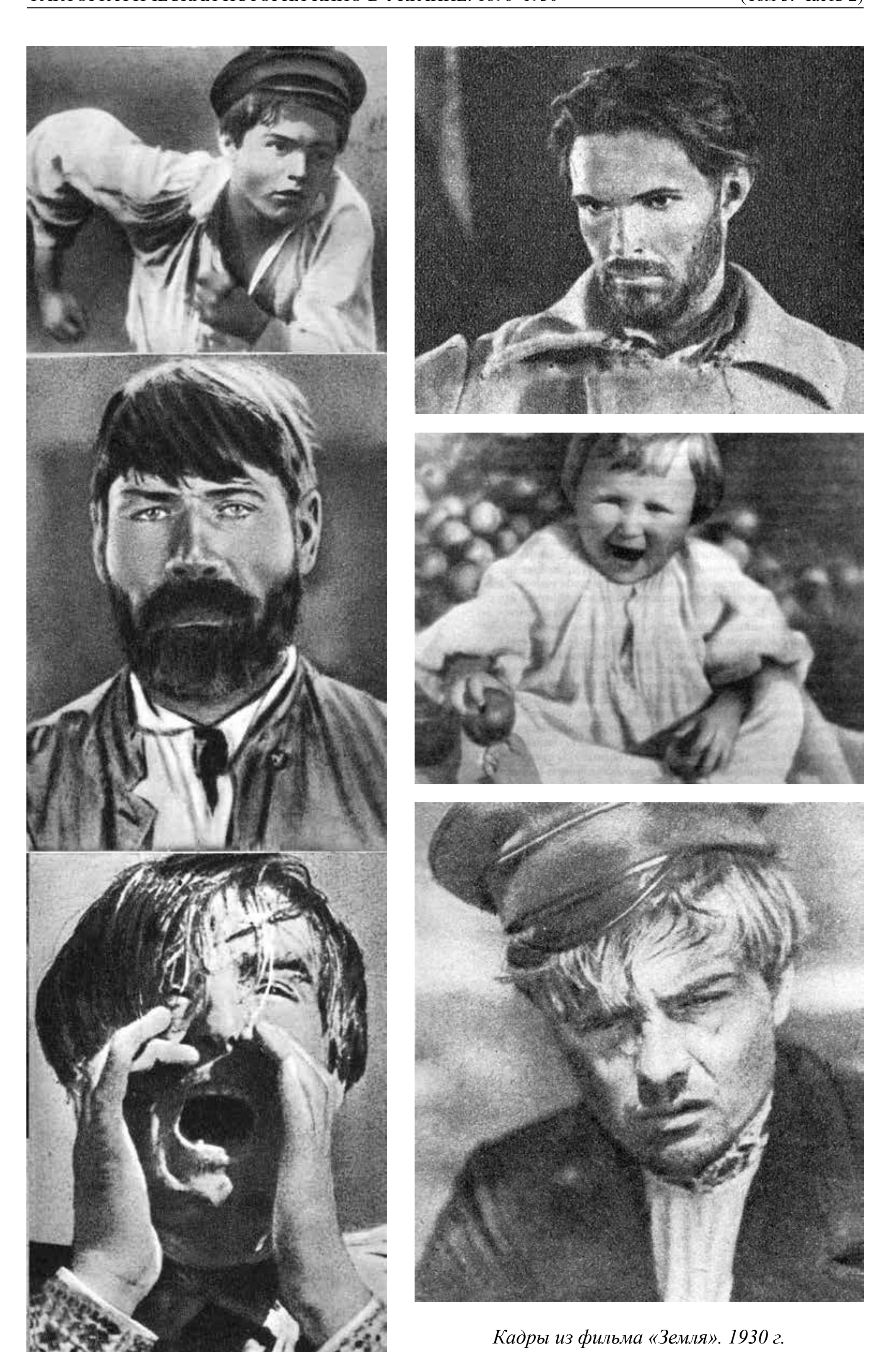


В мае было опубликовано ответное заявление украинских писателей М. Семенко, М. Панченко, А. Полторацкого и члена правления ВУОРРК Годкевича на фельетон Демьяна Бедного:

«Общее собрание киевского филиала ВУОРРКа, с гордостью отмечая, что силами украинской советской кинематографии создан один из крупнейших фильмов советского кино, фильм, который составляет еще одну эру в истории украинского пролетарского кино — фильм Александра Довженко “Земля”, выражаем свое возмущение по поводу грубой выходки поэта Демьяна Бедного на страницах газеты “Известия ВЦИК”, где он опубликовал своей фельетон о фильме “Земля” — “Философы”.

Видя в этой выходке клевету не только на фильм “Земля”, но и на всю украинскую советскую кинематографию, на всех ее работников, общее собрание горячо протестует против тех тенденциозных

451. Гранка В. А. Диспут о фильме «Земля» // Литературная газета. — 1930. — № 14(51). — 7 апреля. — С. 4.
452. Киршон В., Фадеев А., Сутырин А. О картине Довженко «Земля» // Правда. — 1930. — № 98(4543). — 9 апреля. — С. 6.



Кадры из фильма «Земля». 1930 г.

искажений, ложных обвинений, того грубого с плохим руссотяпско-великодержавным привкусом тона, который допустил Демьян Бедный в своем фельетоне. Киевский филиал ВУОРРКа обращается к объединению киноработников пролетарской столицы СССР — к московскому филиалу ВУОРРКа, с призывом присоединить к нашему протесту и свой авторитетный голос, поставив перед пролетариатом столицы мировой пролетарской революции — перед пролетариатом Москвы дело о возмутительной, тенденциозной, политически вредной для мощного развития пролетарской культуры, пролетарского киноискусства, выходке Демьяна Бедного»[453].

За границей фильм получил теплый прием. Картина была показана в Лондоне и Париже[454]. Весьма лестно о фильме отозвался голландский режиссер Йорис Ивенс:

«Как кинематографист, я должен сказать, что кинематографисты всего мира должны радоваться тому, что этот фильм создан. Не только пролетариат Советского Союза, но и пролетариат всего мира будет приветствовать появление этого фильма. Это объясняется тем, что в “Земле” достигнута абсолютная гармония между формой и содержанием. А поскольку существует эта гармония, фильм будет понятен широким массам. Наибольшей заслугой тов. Довженко я считаю то, что он сделал это дело в широко-интернациональном масштабе, его поймут абсолютно все. Фильм “Земля” — свежий, молодой, в нем чувствуется та сила, молодость, темперамент, которые вложил в свою работу Довженко»[455].

Процесс украинизации в республике охватывал три периода:

Первый период — 1920–1924 годы, когда в условиях развертывания НЭПа началось стихийное национально-культурное возрождение. Новая власть создает систему жесткого политико-идеологического контроля над духовной жизнью Украины.

Второй период — 1925–1928 годы, время небывалого расцвета украинской культуры, деятельности многочисленной талантливой молодежи в литературе и искусстве. Наряду с этим стремительно набирала силу линия борьбы с «украинским буржуазным национализмом».

453. Ю. Б-т. ВУОРРК та «Земля» // Нова генерація. — 1930. — № 5. — Травень. — С. 53.
454. Закордон про «Землю»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 19. — С. 20.
455. Йорис Івенс про фільм ВУФКУ «Земля»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 6(78). — Березень. — С. 14.

Третий период — 1929–1930 годы, начало свертывания украинизации и беспощадное истребление видных деятелей украинской культуры.

Во исполнение указаний Сталина в июне 1926 года пленум ЦК КП(б)У принял резолюцию «Об итогах украинизации», в которой, в частности, говорилось: «Брошенные прессой лозунги ориентации на Европу, “Прочь от Москвы” и т. д. очень показательны, хотя пока касаются вопросов культуры и литературы. Такие лозунги могут быть только флагом для растущей на почве нэпа украинской мелкой буржуазии, понимающей возрождение нации как буржуазную реставрацию, а под ориентацией на Европу, без сомнения, понимает ориентацию на Европу капиталистическую – отмежевание от цитадели международной революции — столицы СССР — Москвы. Этим путям буржуазного развития мы противопоставляем наш пролетарский путь. Партия стоит за самостоятельное развитие украинской культуры, за выявление всех творческих сил украинского народа»[456].

Особенностью этого периода являлось превращение оппонентов в идеологических противников. Логическим продолжением репрессивной политики Коммунистической партии в отношении представителей украинской литературно-художественной интеллигенции стали решения X съезда КП(б)У (ноябрь 1927 г.). С трибуны съезда Л. Каганович жестко критиковал наркома просвещения А. Шумского и М. Хвылевого как «отголосков тех слоев, которые возлагают свои надежды на реставрацию буржуазной власти на Украине силами вооруженного иностранного империализма»[457].

Хвылевого поддержали академики, учителя, студенты, творческая и культурная интеллигенция Украины. Известный украинский экономист М. С. Волобуев требовал сделать Украину независимой от имперского центра Москвы, а член ЦК КП(б)У и Нарком просвещения А. Шумский призывал искоренить российское руководство из ЦК КП(б)У и правительства Украины, способствовать дерусификации украинского пролетариата. Поскольку широкий фронт, которым наступали националисты, не мог удовлетворить руководство партии, начались политические обвинения, навешивание «ярлыков врагов народа».

В итоге А. Шумского сняли с занимаемой должности, а на его место назначили Н. Скрыпника, принимавшего впоследствии активное участие в борьбе за независимое от Москвы существование украинского кинематографа. На XV съезде ВКП(б) Скрыпник также был подвергнут жесткой критике в проведении политики украинизации. Вместо того чтобы ликвидировать «извращения» и «перегибы» Шумского и исправлять «те недочеты и искривления, которые были замечены», новый нарком просвещения не приложил должных усилий для исправления «ошибок» своего предшественника. На съезде, в частности, отмечалось:

«Нами неоднократно было отмечено, что все мы считаем необходимым, чтобы рабочий класс Украины знал и усвоил украинский язык, чтобы рабочий класс Украины имел, таким образом, возможность понимать крестьянина украинского, чтобы он имел возможность руководить украинским крестьянином. В этой же ста-

456. Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури. (1917–1927) у 3-х т. Т. 2. Організація та ідеологічні шляхи української радянської літератури / За заг. ред. С. Пилипенка. — ДВУ, 1928. — С. 293–294.
457. X з'їзд КП(б)У. Звіт ЦК КП(б)У // Лейтес А., Яшек М. Указ. соч. — С. 576.

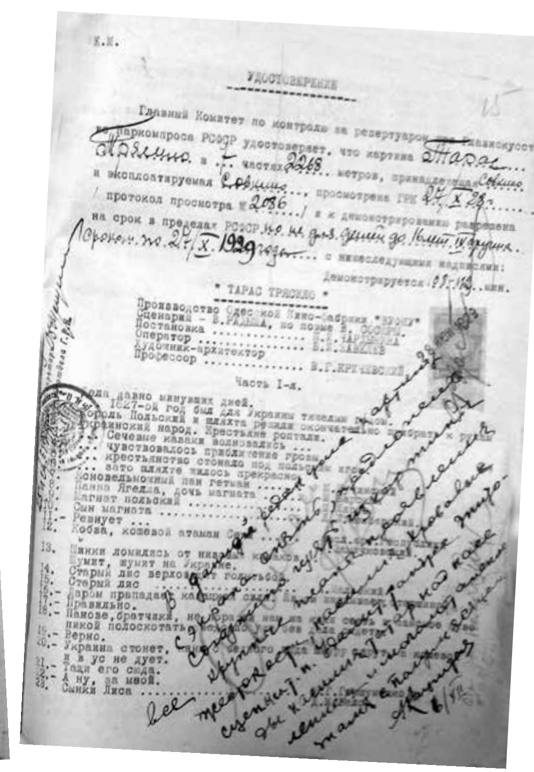
Документы о запрещении в РСФСР фильма «Тарас Трясило»

Срочно сообщите
сняты ли с экрана
карт. „Тарас Трясило"
если нет то срок и номер
~~удост~~ протокола
просмотра Г.Р.К.
Ответ дайте до
27/II-31г.

В. Зорин

19 18/II 31г.

Адрес.
Ст. Кеподния М.Б.Б. ж.д.
Рабочему клубу
Зорину В.



К.М.

УДОСТОВЕРЕНИЕ

Главный Комитет по контролю за репертуаром при Главискусстве Наркомпроса РСФСР удостоверяет, что картина Тарас Трясило в 7 частях 2218 метров, принадлежащая Совкино и эксплоатируемая Совкино, просмотрена ГРК 27/X 29 протокол просмотра № 2086 и к демонстрированию разрешена на срок в пределах РСФСР ... 27/X 1929 года ... с нижеследующими надписями:

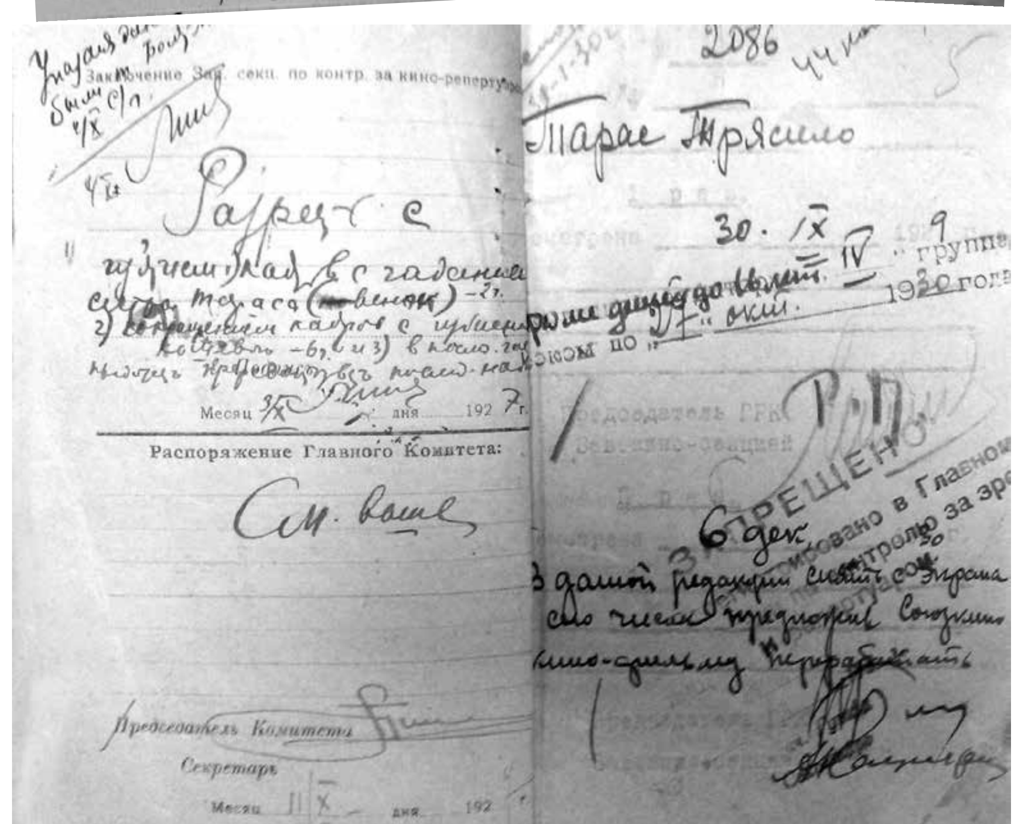
Демонстрируется ... мин.

« ТАРАС ТРЯСИЛО »

Производство Одесской Кино-Фабрики «ВУФКУ»
Сценарий – В.Радыша, по поэме В.Сосюры.
Постановка ...
Оператор ...
Художник-архитектор ...
Профессор ... В.Г.Кричевский

Часть I-я.

Дела давно минувших дней.
1627-ой год был для Украины тяжелым годом.
Король Польский и шляхта решили окончательно ...
Украинский народ. Крестьяне ...
Сечевые казаки волновались ...
... зато шляхте жилось прекрасно
Ясновельможный пан гетьман
Панна Ягелла, дочь магната
Магнат польский
Сын магната
Ревнует ...
Кобза, кошевой атаман ...
13. ...
14. Старый лис верховный ...
15. Старый лис
... Даром пропадает ...
... Правильно.
... Панове, братчики, ...
Верно.
Украина стонет, ...
и в ус не дует.
21. Тащи его сюда.
22. А ну, за мной.
23. Сынки Лиса



Заключение Зав. секц. по контр. за кино-репертуаром

Разрешить с ...

Месяц 3/X дня 192 9 г.

Распоряжение Главного Комитета:

См. выше

Председатель Комитета

Секретарь

Месяц 11/X дня 192

2086

Тарас Трясило

30. IX 29

IV группа

1930 года

Председатель ГРК

Зав. кино-секцией

ЗАПРЕЩЕН

6 дек

В данной редакции снять с экрана ... кино-фильму переработать.

тье [газета «Большевик» — ***курсив наш. — В. М.***] было указано и на необходимость обязательного обучения всех служащих украинскому языку, на украинизацию аппарата (голоса: “Правильно!”), но вместе с тем было указано, что при проведении всех этих мер, необходимых ввиду того, что они имеют классовое значение для руководства жизнью Украины и для дальнейшего развития украинской культуры, — вместе с тем необходимо искоренять решительным образом всякие попытки насильственного запрещения употребления русского языка живущими на Украине русскими рабочими и крестьянами, как это в отдельных случаях имело место… И нельзя поверить т. Скрыпнику (хотя бы он четыре раза присягал), что на Украине все всегда делается без ошибок и извращений»[458].

Итог украинизации культурного строительства был подведен в Харькове на XI Всеукраинском съезде Советов рабочих, крестьянских и красноармейских депутатов, проходившем с 7 по 15 мая 1929 года. Трудовые школы практически все были переведены на обучение на украинском языке (81% укр.; 7,1% русск.). Из 4 100 семилеток почти все вели обучение на украинском языке (15 на русск.; 100 на евр; 33 на польск.; 18 на немецк.). Количество пунктов ликвидации неграмотных на украинском языке составило 7 700, на русском – 900. Процент аспирантов в вузах украинцев составлял 55,6%; русских – 18,2; евреев – 22,4; других национальностей – 3,9[459].

В январе 1933 года назначенный Кремлем на должность второго секретаря ЦК КП(б)У, командированный из Москвы П. П. Постышев начал проводить работу по сворачиванию процессов украинизации. Украинизация под давлением сталинской верхушки стала рассматриваться как проявление национализма, и с ней началась решительная борьба, которую возглавил первый секретарь ЦК КП(б)У С. В. Косиор[460]. 1 ноября 1933 года Постышев докладывал на пленуме ЦК КП(б)У о том, что украинская националистическая контрреволюция разгромлена. В резолюции ноябрьского пленума ЦК и ЦКК КП(б)У по докладу Косиора, в частности, отмечалось: «Контрреволюционные элементы благодаря ослаблению большевистской бдительности партийных организаций, при попустительстве, а иногда и при содействии некоторых “коммунистов”, расставляли свои силы для организации саботажа и вредительства, пользуясь флагом украинизации, осуществляли буржуазно-националистические методы взаимного отчуждения трудящихся различных наций и разжигания национальной вражды».

Уже к концу 1920-х годов большевистскому руководству удалось средствами тотального контроля лишить свободы творчества деятелей украинской культуры и выдавить из творческого процесса художников их национально-культурные особенности.

458. Заседание шестнадцатое // XV съезд Всесоюзной Коммунистической Партии (б). [2–19 декабря 1927 г.] Стенографический отчет. — М.-Л.: Государственное издательство, 1928. — С. 705–706.
459. На доповідь «про стан та перспективи культурного будівництва» // XI Всеукраїнський з’їзд Рад робітничих, селянських та червоноармійських депутатів 7–15 травня 1929 року. Постанови. — Харків: Видання Оргінстру ВУЦВК, 1929. — С. 47–48.
460. Так, в начале января 1929 года на XIV окружной партконференции Киевщины С. В. Косиор также выступил и с критикой украинского национализма, и с критикой великодержавного шовинизма. См. Підсумки листопадового пленуму ЦК ВКП(б) та завдання КП(б)У. Доклад Генерального Секретаря ЦК КП(б)У тов. В. С. Косіора на XIV окружній партконференції Київщини // Вісті ВУЦВК. — 1929. — № 7(2500). — 9 січня. — С. 4.

Волна репрессий захлестнула и деятелей украинской кинематографии. Многих обвинили в пропаганде лживых принципов «национального единства», «национальных идей самостийности» и «Соборной Украины», и что под прикрытием этих принципов украинские националисты совместно с иностранными интервентами готовили реставрацию буржуазно-кулаческого строя в Украине.

Репрессиям и гонениям подверглись сценаристы Ю. Тютюнник, М. Яловой; консультанты: С. Ефремов, профессор М. Слабченко; редакторат украинского кино: Г. Косынка, В. Ярошенко, Я. Савченко, критик В. Хмурый и член правления ВУФКУ Е. Черняк (Ю. Яновскому, Н. Бажану репрессий удалось избежать).

«Теоретика национализма» В. Хмурого обвинили в «зоологической ненависти к самому факту использования сочинений какого бы то ни было русского классика в кино», ссылаясь на его высказывание в статье «Про японское кино»:

«Счастливые японцы… Они имеют свою кинематографическую культуру, высокую и оригинальную. Своего киноактера… Потому, что японцы не ездят на Запад за умом. Имеют достаточно своего, чтобы не делать киноинсценировок из драм Островского. Это мы кинематографией так богаты, что инсценируем на одесской кинофабрике самодурство псковских мясников… И долго еще у нас не будет украинской кинематографии»[461].

Е. Черняк попал в немилость, очевидно после критического высказывания о создании Союзного киноинститута. По мнению Черняка, подобный вуз готовил бы исключительно специалистов «русской кинематографии», а украинская кинематография смогла бы развиваться только в том случае, если в кинодело придут работники, знающие украинскую культуру:

«Почти решенный уже вопрос об организации кинообразования на Украине сейчас поставлен под вопрос. Дело в том, что Госплан СССР и Комитет по Делам Кино при Наркомторге СССР разработали проект организации киноинститута в союзном масштабе. Вполне понятно, что такой Институт, организованный в Москве, будет институтом преимущественно русской кинематографии. Кинематография является художественной индустрией, вырастающей на основе конкретной национальной культуры. Она имеет специальные культурные задачи. <…> Надо сказать просто: организация такого института в союзном масштабе привела бы к тому, что он поставлял бы киноорганизациям отдельных республик людей, которые, имея диплом института, не удовлетворяли бы одно из основных требований — наша кинематография не знала бы национальной культуры. Мы уже видели, что история украинской советской кинематографии начинается только тогда, когда в наше кинодело приходит определенное количество работников, знакомых с украинской культурой: уже это свидетельствует достаточно ярко против организации подготовки киноработников в “союзном масштабе”. На сегодня кадр украинских режиссеров у нас достаточно незначительный (32%). <…> Однако этот малый кадр дает продукцию качественно в несколько раз выше продукцию остальных 68%»[462].

Фильмы об истории Украины и экранизации украинской классики марксистские критики обвинили в пропаганде контрреволюционной идеи «безбуржуазности

461. Хмурий В. Нотатки про театр, кіно та просторове мистецтво / Василь Хмурий. — Харків: РУХ, 1930. — С. 122–123.
462. Черняк Є. Указ. соч. — С. 95–96.

украинской нации», «идеи классового мира» и «национального единства», перекрашивании революционных крестьянских движений в буржуазно-националистическое движение, идеализации буржуазно-кулаческих вождей (атаманов) и создании вокруг этих фигур культа легендарных «национальных героев». Также, по их мнению, вредительская работа «националистов» в украинской кинематографии выражалась в затушевывании классовой борьбы и реакционной роли украинской буржуазии, разжигании национальной вражды между трудящимися в фильмах «Тарас Трясило», «Василина» и т. д. Под удар марксистской критики попали и фильмы Довженко и Кавалеридзе. Их ругали за использование националистических схем и чрезмерное любование историческим материалом:

«Героями сказочного легендарного эпоса, далекими от живой действительности, далекими от социальной борьбы, выглядят и гайдамаки в фильме "Ливень" режиссера Кавалеридзе. Режиссер на том этапе своего творческого становления еще не оттолкнулся от националистической схемы, и в результате "украинский народ" в фильме "Ливень" борется против польского панства.

Элементы идеализации исторического прошлого, романтизации истории Украины обнаруживаются и в "Звенигоре" А. Довженко. Не случайно формалистическо-националистическая критика хотела сделать эту фильму своим знаменем, "глубоко национальной фильмой". Самую слабую сторону Довженко, его любование историческим материалом, его пассивное созерцание, вместо революционной марксистской трактовки, — формально националистическая критика использовала для пропаганды оппортунистически вегетарианских установок ко всему старому»[463].

Постановщиков фильмов об исторических событиях в Украине и экранизаций классических украинских произведений можно условно разбить на несколько категорий. Одни, увлекаясь масштабными массовками, постановочными эффектами, бытовыми и этнографическими деталями, забывали об образах рядовых героев («Тарас Трясило»). Другие пренебрегали объективной реальностью, забывали о необходимости создания ясного и яркого исторического фона, социальной обусловленности исторических процессов («Ливень»). Третьи обедняли материал вследствие механического перенесения в кинематограф театральных приемов («Микола Джеря», «В погоне за счастьем»). Четвертые откровенно «осовременивали» классику («Бурлачка»), отстаивая тезис о том, что «классические произведения нашей литературы не могут экранизироваться без того, чтобы не претерпеть обстоятельных, порой и жестоких переделок». Наконец, пятые видели в литературе скорее повод, чем основу для создания кинематографического произведения, и без долгих размышлений соединяли воедино педантично правдоподобное изображение бытовой среды и откровенную условность гротеска («Сорочинская ярмарка»).

И все же стремление создать художественную кинолетопись жизни украинского народа было в основе своей явлением закономерным и положительным. Благотворно повлияло на кинематографистов и обращение к традициям украинской литературной и театральной классики, к фольклорным источникам.

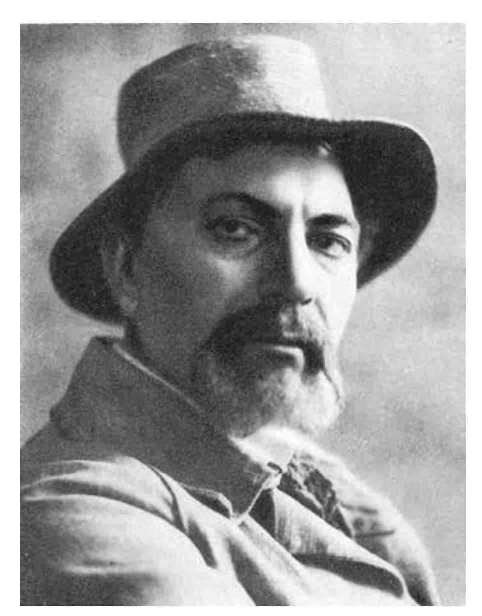
---

463. Корнийчук О., Юрченко И. Разгромить национализм в кинематографии! // Советское кино. — 1934. — № 3. — Март. — С. 7.

6.3 Фильмы о социально-политических катаклизмах

Фильмы о гражданской войне и Октябрьской революции занимают весомое место в репертуаре ВУФКУ. В 1923 году режиссеру В. Гардину поручается постановка фильма по мотивам повести Л. Никулина «Хмель». Совместная постановка Ялтинской и Одесской кинофабрик получила название «Атаман Хмель». Это была постановка, сделанная исключительно творческими силами, прибывшими из Москвы[464], с участием, как сообщалось в прессе, более 3 000 статистов[465]. Действие фильма разворачивалось в одном из южных городов. Остатки белогвардейских войск, теснимые Красной армией, соединяются с формированием атамана Хмеля. На фоне этих событий развивается любовный конфликт в одной буржуазной семье. Глава семейства в результате измены жены разочаровывается в людях своего круга и переходит на сторону Советской власти. Гардиновский фильм, показывающий мелодраматическую любовную историю на фоне событий гражданской войны, был повсеместно подвергнут критике. Причем с точки зрения профессионализма она ни у кого не вызывала сомнения:

«Победа красных войск. Последний приют для “золотопогонных” щеголей — банды атамана Хмеля. На этом фоне разворачивается сентиментальная “история одной семьи” — путь одного богача приводит его к “разочарованию” в жизни — и при этом через незначительный повод: пока он “героически” защищал родину, организуя карательные экспедиции, — его жена, “существующая” на южных курортах, добывала средства, сделавшись любовницей сначала голландского банки-



Кадры из фильма «Атаман Хмель». 1923 г.

464. Успехи русского кино: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 12. — С. 13; Украина и Крым: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 3(7). — Апрель–май. — С. 40; ВУФКУ: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1923. — № 1/2. — Май–июнь. — С. 46.
465. На кинофабриках ВУФКУ: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 13. — С. 14.

Кадры из фильма «Атаман Хмель». 1923 г.

ра, а потом ловкого графа-авантюриста. Для режиссера Гардина такая, по сути, пустая тема стала хорошим поводом продемонстрировать свое мастерство: так зв. параллельный монтаж, техническое исполнение кадра (сцены) на диафрагмах и т. д. были успешно перенесены на советскую почву с запада»[466].

Картина главным образом критиковалась за концепцию, неправильно расставленные акценты, благодаря чему симпатию зрителя вызывал белогвардеец. Но главная проблема заключалась в том, что благодаря профессиональному вопло-

466. Мик. «Атаман Хмель» (ВУФКУ) // Пролеткино. — 1924. — № 4–5. — С. 43.

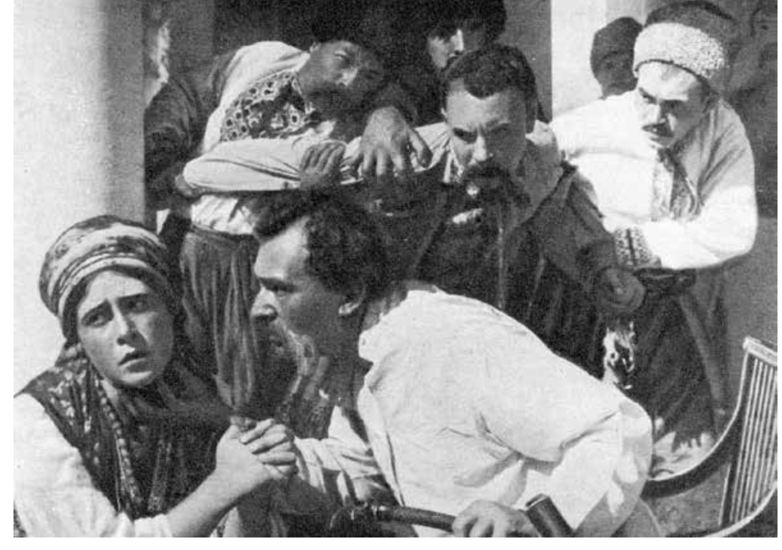
щению этой «вредной истории» фильм мог одурманить зрителей:

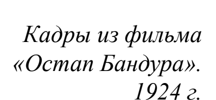
«“Хмель”, ловко скроенный профсценаристом (Никулин), ловко поданный профрежиссером (Гардин), самая откровенная “социальная чушь”. Все симпатии зрителя на стороне “благородного героя” Загарина, белогвардейца, бандита и т. п. И его раскаяние в последнем кадре никого не убеждает. Зато все предыдущее тем опаснее, что интересно завязано и сюжетно осложнено. “Хмель” действительно может одурманить и в рабочих районах ему не место»[467].

Кадры из фильма «Атаман Хмель». 1923 г.

Еще один фильм Гардина о гражданской войне вышел в 1924 году, когда начинает шире разворачиваться украинское кинопроизводство ВУФКУ. Картина «Остап Бандура», по сценарию украинского писателя-гартовца Михаила Майского, о выходце из кре-

467. «Атаман Хмель»: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1926. — № 21(88). — 25 мая. — С. 16.





Кадры из фильма «Остап Бандура». 1924 г.

стьянской семьи, ставшем грозным вождем партизанского отряда. В тюрьме Остап знакомится с рабочим Анисимом. Под его руководством Остап делается грамотным и сознательным революционером-борцом. По пути в Сибирь они оба бегут. Их укрывает дремучий лес тайги. Остап проходит школу подполья. Он активно борется с царизмом…

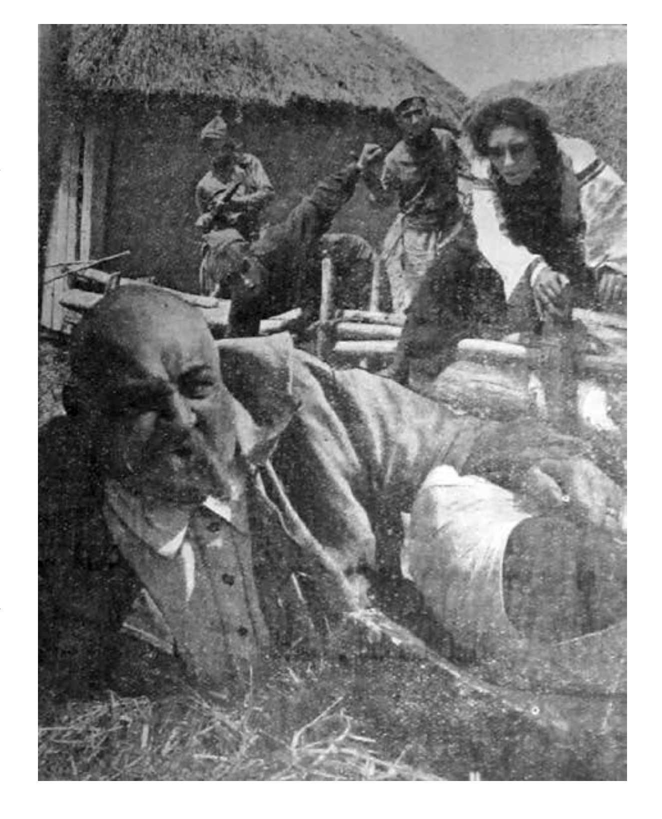
Фильм был воспринят неоднозначно. Рецензии в прессе разнились от резко отрицательных до восхваляющих. «Достаточно просмотреть первые две части, чтобы увидеть, что интересная тема, занимательный сюжет — превращены в скучную психологическую жвачку. Половина сюжета вместо действия дана в рассказе воспоминаниями, — отмечал критик И. Уразов. — Главные роли играют Капралов и Быстрицкая. У актрисы бессилие в движении. Капралов играет немного лучше своей партнерши, но и ему "Остап Бандура" не по плечу»[468]. Другие рецензенты наоборот посчитали фильм достижением советской кинематографии. «Вся картина близка по содержанию рабочему, только, к сожалению, неестественен бой красноармейцев с белыми, смахивающий скорее на маневры. Но, в общем, вся картина, как агитационная, очень ценна для пролетарской массы и должна также демонстрироваться в рабочих кино при клубах»[469]. «Фигура Остапа Бандуры, как борца и революционера, очень хороша. Сценарий этой ленты составлен с глубокой марксистской продуманностью… «Остап Бандура», несомненно, одна из лучших наших картин»[470]. «В отношении постановки, в частности, в массовых сценах достигнуты в этой картине большие успехи. Нет, правда, красивости и симметричности приемов Любича, но зритель, во всяком случае, захвачен живостью массовых сцен и самой массой — всегда естественной и театрально-дисциплинированной»[471].

Еще одна картина о гражданской войне, вышедшая в 1924 году, была также поставлена по сценарию украинского писателя из объединения «Гарт» Дмитрия Бузько[472]. Картина «Лесной зверь» (реж. А. Лундин) рассказывала о борьбе Красной армии с остатками белых банд в Украине в 1921 году, на Одессщине. Молодой казак Юхим, правая рука атамана Заболотного по прозвищу Лесной зверь, после долгих раздумий переходит на сторону красных… По сообщениям прессы, к съемке «Лесного зверя» в Виннице были привлечены все расположенные там войсковые части[473].

Автор сценария Д. Бузько отмечал, что сценарий был именно такой, какого требовала насыщенная жизненной правдой тема о борьбе с политическим бандитизмом на Украине, точнее — о настоящем эпизоде этой борьбы — о поимке известного на юге атамана Заболотного. «Но Правление желало развить этот эпизод в общей широкой картине политического бандитизма на Украине. Как и в "Укразии", проявляя ярко болезнь первых шагов развития — стремление в одном фильме подать немного не всю революцию, Правление требует от автора все большей детализации сценария. С другой стороны — кинофабрика, режиссура хотела как наиболее романтических приключений. И от первоначального сценария мало что осталось. Фабульная нить запуталась в деталях. Режиссура, снявшая слишком много для односерийного фильма, безжалостно резала и рвала эту фабульную нить. В конце концов, тот сценарий, который можно было увидеть в фильме, уж никак нельзя назвать "бытовым" в понимании жизненной правдивости; он — приключенческо-ро-

468. Уразов. И. «Остап Бандура» // Пролетарий. — 1924. — № 70(188). — 27 марта. — С. 3.
469. Холмская «Остап Бандура» (В «Художественном») // Кино-неделя. — 1924. — № 35. — [30 сентября]. — С. 8.
470. Скрынников В. «Остап Бандура» // Рабочий зритель. — 1924. — № 24. — 26 октября. — С. 13.
471. М. В. «Остап Бандура» // Кино-неделя. — 1924. — № 33. — 16 сентября. — С. 4.
472. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1924. — № 3. — С. 42.
473. Кинопроизводство: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1924. — № 32. — [Май]. — С. 8.

Кадры из фильма «Лесной зверь». 1924 г.



мантический, как и "Укразия"; только сделан он на ином материале»[474].

Картина являлась одной из наиболее важных для ВУФКУ картин, и о процессе съемки часто сообщалось в прессе[475]. Мнения рецензентов были практически однотипными. Одни считали, что фильм затянут[476] и некоторые элементы заимствованы из приключенческой картины «Красные дьяволята», и что советские зрители давно переросли «Лесного зверя»: «В образе атамана было в меру жестокое, звериное и в меру простое человеческое. Лесной зверь не только ежеминутно убивал кого-нибудь, но и смачно пил водку, ухмылялся и что-то соображал. Почти все

474. Бузько Д. Шляхи розвитку кіно-сценарної справи на Україні: (Історико-мистецький нарис) / Дмитро Бузько // Життя й революція. — 1929. — Книжка IX. — Вересень. — С. 136.
475. Поддубный В. Как снимался «Лесной зверь»? / Виктор Поддубный // Силуэты. — 1924. — № 5(43). — 3 декабря. — С. 156
476. Лель. «Лесной зверь» // Театральная неделя. — 1925. — № 4. — С. 6.

актеры, особенно в ролях положительных героев, перед аппаратом были беспомощными существами. Раскаявшийся бандит был фальшивым и сладким. Все актеры играли без пауз и акцентов»[477].

Другие рецензенты обращали внимание на то, что политическая и социальная сторона бандитизма в фильме лишь отчасти раскрыта, и неудачу режиссера списывали на слабый сценарий, в котором затронуты лишь внешние стороны бандитизма[478]. И, тем не менее, наряду с критикой некоторые рецензенты отмечали, что «Лесной зверь» — одна из лучших картин производства ВУФКУ: «Не вполне справилось с заданиями и ВУФКУ. Картина рисует быт лесных бандитов, налеты их на села, борьбу с ними ЧК, но социальных истоков бандитизма, социальных причин его — отношения к нему крестьян — нет. Нет и твердого сюжета; он запутан и малопонятен. И, тем не менее, фильм заслуживает внимания благодаря исключительной динамичности и яркости отдельных моментов. <…> Наряду с этим постановщик картины Лундин прибегает к дешевым, избитым и технически плохо выполненным эффектам (напр., отрубленная бутафорская голова). Слабые места комического характера, переходящие подчас в грубый шарж и пахнущие трафаретом; не эффектны сцены кутящих в эмиграции “высших” бандитов. Не удалось ВУФКУ избавиться и от своих старых грехов: фотография “Лесного зверя” далеко не блестящая, а освещение иногда слабо — приходится напрягать зрение. <…> А игра очень хороша. Четко очерченный образ коммунистки Наты. Решительные, всегда оправданные движения, выразительная и богатая мимика, фотогеничная наружность дают возможность предполагать, что ВУФКУ удалось найти актрису, недостаток которой заметен был во всех предыдущих фильмах. Капралову удалось хорошо передать психологию украинского парня со здоровой закваской, случайно попавшего в лагерь бандитов, но сохранившего здоровую ясность мысли, позволившую ему при первом случае осознать свои ошибки и перейти на сторону красных. В целом “Лесной зверь” пока лучшее из того, что выпущено ВУФКУ»[479].

В 1925 году еще две картины о гражданской войне увидели свет. Двухсерийная картина «Укразия» задумывалась как самая масштабная кинопостановка, на которую ВУФКУ затратило колоссальные средства. Сценарий «Украина и Азия» написали прозаик Николай

477. Соколов И. Лесной зверь // Новый зритель. — 1926. — № 27(130). — 6 июля. — С. 16.
478. Уэйтинг. «Лесной зверь» // Театральная неделя. — 1925. — № 4. — 19 февраля. — С. 6.
479. Ур. «Лесной зверь» // Кино-неделя. — 1925. — № 4. — 21 января. — С. 12.

Кадры из фильма «Укразия». 1925 г.

Борисов[480] и сценарист и режиссер Георгий Стабовой, под литературным псевдонимом «Кадр»[481]. Украинский писатель Дмитрий Бузько, в частности, отмечал:

480. О главном герое «Укразии» — английском корреспонденте мистере Дройде, которого застала революция, Н.А. Борисов в 1929 году написал произведение «Четверги мистера Дройда».

481. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1924. — № 3. — С. 42; Украина: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 3. — 26 февраля. — С. 7.

«Борисов и Стабовой, российские литераторы, об отражении украинской жизни они мало заботились. У них было иное задание: дать действительно кинематографическую, насыщенную интригой, динамикой фабулу и они написали огромный сценарий, который, видимо, в постановке дал бы три-четыре серии. Но сценарий сильно переделывался. Уже не на фабрике, а под влиянием центра Правления ВУФКУ, которое пыталось как можно больше найти у него так называемых идеологических моментов, — с интриги и авантюры перенести центр тяжести на воспроизведение подпольной революционной работы во время белой оккупации. Отчасти эта цель достигается. Но только отчасти. Сценарий, даже переработанный, остается далеким от жизненной правды, а является авантюристской романтикой»[482].

Постановку поручили опытнейшему режиссеру Петру Чардынину. Съемки картины продолжались более пяти месяцев в разных городах Украины[483], с привлечением до 3 000 статистов[484]. Премьера фильма должна была состояться одновременно в Москве, Ленинграде, Харькове, Киеве и Одессе[485]. Основу сценария составили документы Одесского Испарта и воспоминания ответственных партийных работников, непосредственных участников событий гражданской войны 1918–1920 годов в «украинской Азии»[486].

Постановка приключенческих картин о гражданской войне была сопряжена с определенными рисками, поскольку тема картины уже была очень хорошо известна зрителям — белые и красные, белый тыл, красное подполье, борьба и победа. К 1925 году на экраны СССР вышло немало подобных картин разного качества. И уже выработался определенный стереотип героев. Так, коммунист имел «одухотворенное» лицо, длинные волосы, ходил в кожаной куртке с расстегнутым воротником. Типажи революционеров создавались по принципу «хорошие герои должны быть красивые». Типажи плохих героев, как правило, были жестокие, некрасивые, в сложных ситуациях утрачивали присущую влиятельность, жестокость и становились объектами для насмешек. Подобный подход в характеристике негативных персонажей был типичен для киноагиток 1918–1920 годов, когда отрицательные герои подавались людьми беспомощными и карикатурными. Этот подход имел весьма негативные последствия, поскольку был ложный и зрители, воспитанные на подобных фильмах, по меткому замечанию украинского писателя Алексея Полторацкого, воспринимали врагов революции знаменитым лозунгом «шапками закидаем»[487].

Несмотря на то, что влиятельный в то время российский писатель и политический деятель В. Киршон дал украинским фильмам о гражданской войне («Укразия», «Трипольская трагедия», «Лесной зверь») уничижительную характеристику — «очень грубые и нелепо сделанные агитационные фильмы»[488], лента «Укразия»

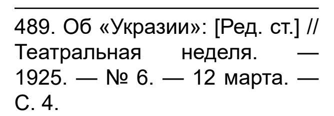
482. Бузько Д. Указ. соч. — С. 135–136.
483. Хроника [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1924. — № 5. — 21 октября. — С. 20.
484. Новые фильмы ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 33. — 16 сентября. — С. 10.
485. Кинопроизводство: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1924. — № 32. — [Май]. — С. 6, 8; Одесса: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 16. — 20 мая. — С. 2
486. И. З. «Укразия»: (Новая фильма производства ВУФКУ) // Жизнь искусства. — 1924. — № 36(1009). — 2 сентября. — С. 14.
487. Полторацький О. Етюди до теорії кіна / Олексій Іванович Полторацький. — К.: Укртеакіновидав, 1930. — С. 40.
488. Киршон В. Под знаком «Мэри» / Владимир Киршон // На литературном посту. — 1927. — № 19. — Октябрь. — С. 31.

получила широкий резонанс. Так, центральные советские газеты «Правда» и «Известия» в один день — 22 февраля 1925 года опубликовали отзывы об «Укразии»[489].

«Укразия», по мнению современников, еще не была реалистичным фильмом, но в ней уже вместо абстрактных героев, как, например, в фильме «Слесарь и канцлер», действовали относительно реальные персонажи. В целом картина был принята хорошо. Многие российские рецензенты подчеркивали, что «Укразия» — первое большое достижение ВУФКУ, но при этом отмечали, что картина затянута. Приведем фрагменты некоторых рецензий в украинской и российской прессе на этот фильм:

«На долю “Укразии” выпало уже немало хороших отзывов. В большинстве своем они, безусловно, заслужены, так как “Укразия” — первая удачная попытка создания революционного детектива (“Красные Дьяволята”, как явление исключительное и единственное, мы не счита-

Кадры из фильма «Укразия». 1925 г.



489. Об «Укразии»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 6. — 12 марта. — С. 4.

ем. — М. Б.). Сценарий на этот раз оказался гораздо лучше сходных с ним сценариев из эпохи гражданской войны, которые обычно блуждали в трех соснах киновойн, битвах, партизанских отрядах и прочих военных атрибутах. Главное достоинство картины — ее занимательность и неослабевающий интерес, с которым зритель следит за всеми перипетиями интриги. Отсутствие грубых постановочных дефектов и, увы, слишком еще частой у нас халтуры, а также весьма удовлетворительная техника постановки очень способствуют такому благоприятному впечатлению, производимому картиной. "Укразия" показала, наконец, что обращать свои взоры на заграницу для нас далеко не обязательно. Некоторые кадры "Укразии" ничуть не уступают многим из заграничных "боевиков"»[490].

«На просмотре "Укразии" все чувствовали себя несколько удивленно. От советской картины еще не привыкли ждать занимательности фабулы авантюрного романа, пинкертоновской интриги. <…> Технически многое почти блестяще. Ночные и натурные съемки, типы исполнителей, массовки. Освещение и фотография говорят о том, что наши технические возможности вырастают с каждой новой работой. И если только несколько сгустить сюжетные краски, уплотнить картину из 2-х серий в одну — "Укразия" станет одним из наших первых и настоящих "боевиков"»[491].

«Среди советских лент на темы приключений и событий из эпохи гражданской войны, — "Укразия" является крупной работой и будет у нас иметь успех увлекательного "боевика". <…> Недостатком ленты является также ее чрезмерная растянутость, рыхлость в первых частях, недостаточная увязка отдельных моментов. Много повторений и лишнего. Ленту можно и надо крепче сжать, сделать прочнее монтаж. Но, в общем, в ленте много разнообразного, интересного материала и смотрится она с большим увлечением, легко и с подъемом. К сожалению, лихорадочное увлечение интригой приключений не дало режиссеру Чардынину остановиться внимательнее, полнее на всей обстановке быта. Есть много живо схваченных характерных черточек, но, в общем, характеристика быта и развертывающейся социальной борьбы — поверхностна. Мало показана деревня и происхождение партизанщины, крестьянская революция не прощупана вглубь, недостаточно раскрыта во всем ее интересном бытовом содержании. В то же время у режиссера есть хороший размах и темперамент в динамике отдельных сцен. Работа художника и оператора интересная и эффектная в отдельных моментах так же, как и работа режиссера, — в общем, не спаяны, не слиты в строгий художественный стиль, наряду с яркими местами попадаются тусклые и серенькие. Но в целом видна большая энергия и серьезный труд, далеко превосходящие прежнее кустарничество ВУФКУ. Видимо, ВУФКУ переходит к серьезному производству в большом масштабе»[492].

«"Укразия" задумана, как грандиозная эпопея гражданской войны на Украине. Эпопея требовала монументальной, спокойной и величественной формы, а постановщик дал детектив. Правда, хороший детектив, но не больше. Несколько героев заслонили собой эпоху. Вместо фронта, партизанщины и развала белых — действие

490. Мих. Бе. «Укразия» // Искусство трудящимся. — 1925. — № 18. — 31 марта — 5 апреля. — С. 11.
491. Ал. А-в. Укразия // Новый зритель. — 1925. — № 9. — 3 марта. — С. 17.
492. Х. Х. «Укразия» // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 1. — Январь. — С. 33; Н. Л. «Укразия» // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 3. — Март. — С. 33.

развертывается в кафешантане, в курильне опиума, в выдуманной, “ненастоящей” тюрьме и контрразведке. Только тела тифозных на крышах вагонов, один-два митинга да пляска на призывном пункте напоминают нам о настоящей войне. Сценарий, построенный по всем правилам американских детективов. Постановка — большая по замыслу и добросовестная по выполнению. В целом “Укразия” — достижение советского кино. Две серии смотрятся с интересом. Идеологически постановка выдержана, но слишком прямолинейна»[493].

«“Укразия” — большой день украинского кино. Первый фильм, который, по справедливости, может быть назван боевиком. Борисов и Стабовой дали умело составленный сценарий, хорошо оформленный Чардыниным. Картина — крупное достижение ВУФКУ и потому о ней стоит написать подробнее обычного. <…> Несмотря на скудость технических ресурсов ВУФКУ, Чардынину удалось добиться не только хороших павильонов, но и кадров ночной съемки (погоня автомобилей, курильня опиума и др.). Трюки не перегружают действия и хорошо вкомпанованы в него, массовые и батальные сцены планированы со знанием дела. Особо следует отметить превосходную фотографию и освещение (оператор — Завелев). В целом — хороший фильм, технически — даже очень хороший, и остается лишь пожалеть, что авторы сценария слишком поверхностно пробежали по страницам истории революции на Украине»[494].

«“Укразия” — это слово (Украина — Азия) выдумал “открывающий” картину английский корреспондент. И эта надуманность чувствуется слегка и во всей картине, во всяком случае в первой части. И сценарист, видимо, слишком много “надумал”, дал грандиозный материал, не всегда хорошо перевариваемый и сделавший картину чрезвычайно длинной (просмотр длился почти 4 часа!) и тем самым страшно утомляющей зрителя (особенно — рабочего), притупляющего его воспринимательную способность. Это большой минус: нечеткость, расплывчатость сценария и растянутость фильма. В остальном картина — первое крупное достижение ВУФКУ. <…> Технически картина сделана великолепно. Оператор Завелев дал отличную, четкую фотографию. Портят только картину длиннейшие, слишком нарочито агитационные надписи. В общем и целом картина — одна из лучших наших постановок. Она, несомненно, будет иметь громадный успех в рабочих клубах, если только не напортит ее растянутость, буквально подавляющая зрителя. Но это, видно, уже болезнь нашей “южной” кинематографии (“Пропавшие сокровища”) и от этой болезни необходимо излечиться, помня, что картины делаются нами для рабочего и крестьянского зрителя и должны до него “доходить” не только отдельными моментами, но и всей своей совокупностью. Пожелаем ВУФКУ, для полного успеха фильма, перемонтировать его в значительно меньшее количество частей (примерно восемь)»[495].

Но, пожалуй, самым лестным отзывом явилась редакторская статья влиятельнейшего советского журнала «Жизнь искусства», в которой наряду с критикой некоторой трафаретности «Укразии» отмечалось, что снятая сцена «одесской лестни-

493. Советская фильма [Ред. ст.] // Советское кино. — 1926. — № 2. — Март. — С. 31.
494. Кельвер П. «Укразия» / Павел Кельвер // Кино-неделя. — 1925. — № 4. — 21 января. — С. 17.
495. Сырник А. «Укразия» // Кино-неделя. — 1925. — № 10(57). — 3 марта. — С. 9.

цы» не уступает по профессионализму одноименной сцене картины «Броненосец “Потемкин”» С. М. Эйзенштейна:

«Затем Одесская лестница. Оказывается, еще до Эйзенштейна ее использовал, насколько мог, Чардынин. И, говоря откровенно, работа последнего мало чем уступает показу ее создавшими “Броненосец”. Снятые снизу виды, бесконечно уходящие вверх ступеньки, запруженные человеческой лавиной, льющейся потоком, все сметающим на своем пути, — эти ступени говорят и здесь. Стертые, вытоптанные тысячами ступавших по ней, громоздящиеся своей массой, они играют и живут вместе с бегущими статистами. Такая впечатляемость заключительных сцен несколько сглаживает ранее бывшие промахи фильмы»[496].

Безусловно, картина «Укразия» создавалась ВУФКУ с таким расчетом, чтобы показать все достижения украинской кинематографии и при этом быть интересной для зрителя, и иметь коммерческий успех. В тех немногочисленных отрицательных отзывах картина критиковалась именно за такой подход, затянутость, как отмечалось выше, и отсутствие необходимых акцентов на героической борьбе пролетариата:

«В общем, не будь фильма так тяжеловесна и длинна (2 серии — 20 частей), она могла бы с успехом пройти на советских экранах. В теперешнем виде вряд ли ее выдержит терпение зрителя»[497].

«Все виденные нами фильмы страдали одним недостатком — ходульностью разработки темы. Складывалась она обычно из таких элементов: примеры самоотверженности и героизма красных (рабочих, красноармейцев, подпольщиков), примеры подлости, трусости и тупости белых (офицеров, капиталистов и непременно попов), несколько эпизодов любовного или авантюрного характера (для “интриги”) и, наконец, финальное торжество Красной Армии. Естественно, что такая постановка вопроса не всегда достигала цели, а в огромном большинстве случаев и искажала правдивость момента. Этот недостаток налицо и в “Укразии” (по крайней мере, в первой ее серии). Это основное, что ей можно поставить в упрек. Далее — мало показана партизанщина, этот яркий для Украины момент, совсем не показана работа Красной Армии(!), малоактивны рабочие (не считая сцен классических митингов и вдохновенно поднятых рук) и т. д. Наконец, третий недостаток — исключительная “грандиозность”, то бишь растянутость ленты. В первой серии — 12 частей. Столько же — во второй. Это притупляет интерес к ней, заставляет рассеиваться внимание зрителя»[498].

«“Укразия” теперь — запоздавший отголосок многочисленных агиток на тему о гражданской войне, повторенная вариация “Красных партизан”. Революция, ход исторических событий здесь лишь для фона и “благонадежности” ради — не более. Все внимание и сценариста, и постановщика — на сногсшибательной приключенческой интриге. Тут фигурируют таинственные незнакомцы, здесь показывают потайные ходы и курильни опиума, неожиданные аресты и столь же быстрые побеги. Весь этот набор бульварной занимательности заставил участников фильма позабыть о самом существенном — необходимости показать, хотя бы частично, герои-

496. Укразия: [Ред. ст.] // Жизнь искусства. — 1926. — № 8(1087). — 23 февраля. — С. 17.
497. Лапин Б. Укразия // Новый зритель. — 1925. — № 8(111). — 22 февраля. — С. 18.
498. Укразия: [Ред. ст.] // Жизнь искусства. — 1926. — № 7(1086). — 16 февраля. — С. 15.

ческую борьбу украинского пролетариата, его массовый революционный подъем, его победу»[499].

Картина «Арсенальцы» (сцен. Г. Тасин; реж. Л. Курбас), также вышедшая на экраны в 1925 году, прошла незамеченной. В одном из отзывов, который удалось обнаружить, сообщалось, что перед началом съемок «состоялось объединенное совещание с представителями Губкома, Губполитпросвета, воинских частей, Арсенала и участниками Октябрьских событий в Киеве»[500]. Короткометражный агитфильм, разыгранный актерами театра «Березиль», рассказывал о восстании рабочих киевского завода «Арсенал» против контрреволюционной Рады в годы гражданской войны и вошел во второй номер киножурнала «Маховик».

В 1926 году ВУФКУ выпускает два малоприметных фильма, тематически связанных с гражданской войной: «ПКП» (сцен.: Г. Стабовой, Я. Лившиц; реж. А. Лундин), «Трипольская трагедия» (сцен. Г. Эпик; реж. А. Анощенко), и два фильма, в которых наметился новый подход к раскрытию темы гражданской войны — «Ордер на арест» (сцен. С. Лазурин; реж. Г. Тасин), «Синий пакет» (сцен.: В. Игнатович, Г. Шкурупий; реж. Ф. Лопатинский).

Для достижения правдоподобия экранного повествования ВУФКУ начинает практиковать приглашения для участия в съемках реальных участников событий гражданской войны. Бывший генерал армии УНР и повстанческий атаман Ю. О. Тютюнник соглашается сыграть самого себя в фильме «ПКП»[501]. Но привлечение к съемке реально действующего персонажа, по мнению рецензента журнала «Рабочий клуб», не гарантирует получения достоверности образа: «“Гвоздем” фильма является участие в съемке подлинного Тютюнника. Это хорошо в смысле сходства, но вряд ли гарантирует подлинность рисунка Тютюнника того времени. Тютюнник настоящий, несомненно, склонен показать себя таким, каким ему хочется себя видеть»[502].

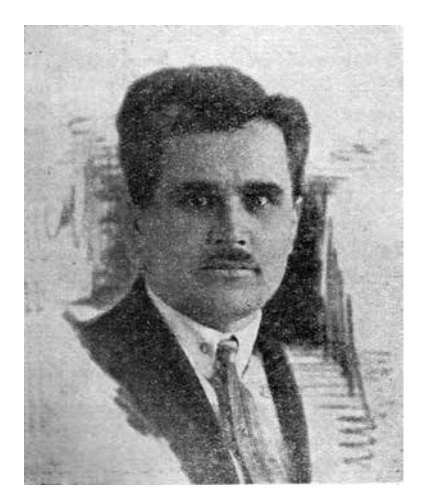
Командир дивизии Красной армии Г. И. Котовский также дает согласие на участие вместе с бойцами своей конницы в съемках фильмов «ПКП» и «Трипольская трагедия»[503]. Но из-за трагической гибели Котовского был приглашен актер, внешне напоминающий красного командира. В съемках картины «Трипольская трагедия» принимал участие один из немногих оставшихся в живых комсомольцев-киевлян в Триполье — Фастовский[504], а сценарий написал участник этих событий — комсомолец Григорий Эпик[505].

499. «Укразия»: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1926. — № 7(74). — 16 февраля. — С. 19.
500. На Украине: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1925. — № 4. — 21 января. — С. 15.
501. Л. М. Как работает одесская фабрика ВУФКУ // Театральная неделя. — 1926. — № 7. — 20 апреля. — С. 10; Л. Мог[илян]ський. «П.К.П.» — новий кінофільм для села // Селянський будинок. — 1926. — № 5. — Травень. — С. 75.
502. Ард. «П.К.П.» // Рабочий клуб. — 1926. — № 10(21). — Октябрь. — С. 71.
503. Съемки в Киеве: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 2. — 1–7 грудня. — С. 6; Кінохроніка: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 4. — С. 11; Кинобой на польской границе: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 5. — С. 11; Л. Мог[илян]ський. «П.К.П.» — новий кінофільм для села // Селянський будинок. — 1926. — № 5. — Травень. — С. 75; «Трипольская трагедия»: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1925. — № 39(90). — 29 сентября. — С. 23.
504. Мик. М. Производство ВУФКУ // Искусство и физкультура. — 1926. — № 10. — 1 декабря. — С. 14–15. В статье указана неправильная фамилия — Хвастовский.
505. Трипольская трагедия: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1925. — № 33. — 10 ноября. — С. 21.

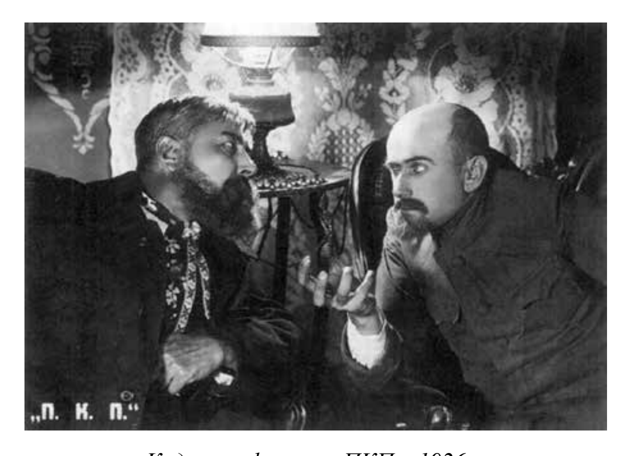
Кадры из фильма «ПКП». 1926 г.

На съемки фильма «ПКП», как и на отмечавшийся выше фильм «Укразия», ВУФКУ были потрачены значительные средства. Для съемок были привлечены лучшие операторы — Фридрих Вериго-Даровский, Мариус Гольдт, Иосип Гудима, Григорий Дробин. Постановку поручили режиссерам Акселю Лундину и Георгию Стабовому. Отдельные сцены фильма снимали Петр Чардынин и приглашенный из Турции Эртугрул Мухсин-Бей[506].

506. Л. М. Как работает одесская фабрика ВУФКУ // Театральная неделя. — 1926. — № 7. — 20 апреля. — С. 10; «П.К.П.» — «1920–21 р.»: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 19. — Липень. — С. 27; Работа фабрик ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 9. — С. 7.



Г. Эпик



Кадры из фильма «ПКП». 1926 г.

Основу фильма «ПКП» составили подлинные исторические события (ПКП расшифровывается как сокращенное наименование государственной железной дороги «Польска колея панствова», но украинские крестьяне аббревиатуру расшифровывали как «Пилсудский купил Петлюру»). Фильм о борьбе большевиков с петлюровскими и польскими войсками в Украине в 1920–1921 годах снимался под рабочими названиями «1920–1921» и «Петлюровщина и ЧК»[507]. Съемки «грандиозной исторической фильмы» проходили в Киеве, Бердичеве и Житомире. В павильонах фабрики художник Соломон Зарицкий построил «Софиевский собор», центр «Всеукраинского» шпионажа — дворцы Петлюры и Пилсудского, «Бар Америкен» во Львове и т. д.[508].

507. «П.К.П.»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1926. — № 9. — 15 мая. — С. 12; Оператор. На Украине // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 8. — Август. — С. 35.
508. Л. Мог[илян]ський «П.К.П.» — «1920–21 роки» // Нове мистецтво. — 1926. — № 14(23). — 6 квітня. — С. 11.

Первоначально фильм задумывался как двухсерийный, но, очевидно, после многочисленной критики о затянутости картины «Укразия» решили не рисковать. В итоге картина «ПКП» была выпущена в восьми частях, и, тем не менее, рецензенты отмечали, что фильм «растянут и скучен». Рецензент журнала «Рабочий клуб» в развернутом отзыве отмечал сумбурность сюжета и в то же время хвалил операторскую работу и развенчание в фильме «украинского шовинизма времен УНР»:

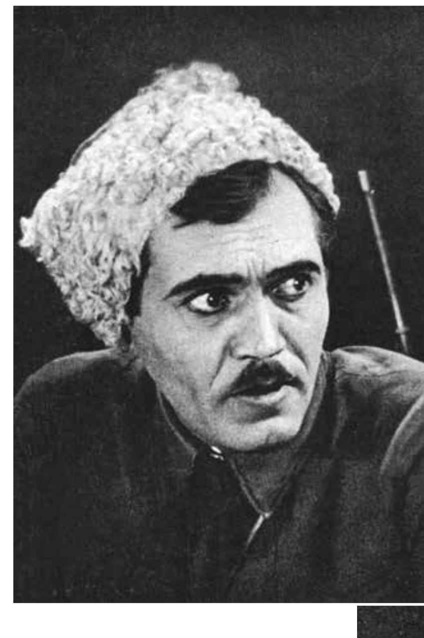
«Почему картина слаба? Раньше всего, конечно, потому, что она не имеет сюжета, или, вернее, имеет их не один. Уже одной войны с поляками, взятия Киева поляками и отобрания его Красной армией достаточно для создания прекрасной и интересной картины. Но автор ли сценария, или постановщик, а может быть, и тот, и другой не используют благодатного материала, перескакивают дальше: ряд картин концентрационного лагеря, жизнь украинской эмиграции за границей, сношения Петлюры с Пилсудским, налеты — все это без достаточно прочной связи дано в картине. И особенно ярко выдвигается новый момент — отношения Тютюнника к Петлюре. Это тоже достаточно для отдельной картины. Но этот момент, как и первый, не получает достаточного развития, и смысл взаимоотношений Петлюры и Тютюнника не разъяснен. <…> Фильм сделан, в общем, в техническом отношении не плохо. Хорош кадр с умирающим телефонистом, перед смертью нажимающим сигнальную кнопку. Недурны зимние пейзажи. В общем, несмотря на недочеты, которые полезно было бы, по возможности, исправить, картина может помочь зрителю в смысле развенчания украинского шовинизма времен УНР»[509].

Также не получил официального признания и фильм «Трипольская трагедия» о расстреле плененных комсомольцев села Триполье под Киевом бандитами атамана Зеленого в 1919 году. Съемки картины проходили в Триполье, Киеве, Одессе и Ялте с привлечением, по сообщениям прессы, для батальных сцен нескольких тысяч человек[510].

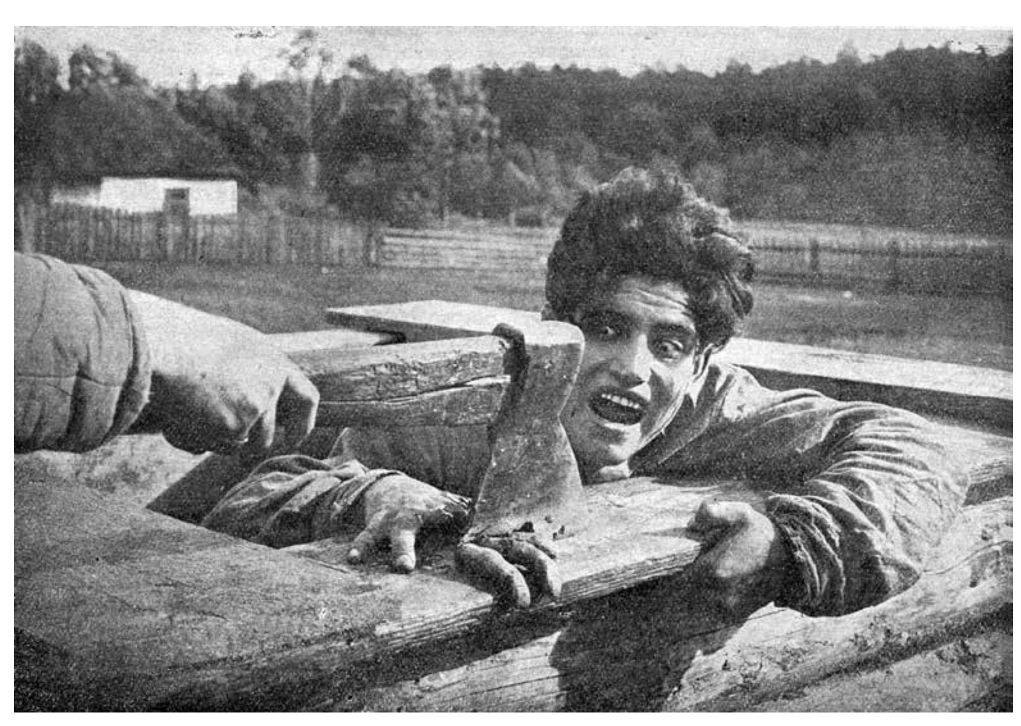
Некоторые авторы в своих рецензиях ограничились описанием сюжета картины, без критического анализа[511]. Критике подверглась поверхностная проработка характеров героев картины[512] и в большей степени натурализм в показе пыток и расстрелов: «Кровь поливает фильму с первого до последнего кадра. Убийства чередуются с насилиями, а насилия с пытками. Все это выполнено с большой натуралистической точностью. Дело, конечно, не в том, хорошо или плохо давать так называемую “кровь на экране”. Все дело здесь в дозировке. В Трипольской трагедии явно нарушены пропорции. И сюжет, и сама тема тонут и теряются в этом обилии ужасов. В конце концов, это просто перестает действовать и вызывает скуку. Снята и разыграна фильма средне. Ни шатко, ни валко, как, впрочем, и всюду в ВУФКовской продукции»[513].

О показе жестокости на «все вкусы» в картине «Трипольская трагедия» отмечалось и в журнале «Советский экран», на страницах которого были опубликованы

509. Ард. «П.К.П.» // Рабочий клуб. — 1926. — № 10(21). — Октябрь. — С. 71.
510. Трипольская трагедия: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1925. — № 33. — 10 ноября. — С. 21.
511. Трипольская трагедия: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1926. — № 13. — С. 8–9; «Трипольская трагедия»: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 28. — 1–7 червня. — С. 2.
512. Ард. «Трипільська трагедія» // Рабочий клуб. — 1926. — № 5(17). — Май. — С. 12. Хотя рецензент указывал, что фильм «пользуется колоссальным успехом» и производит впечатление «реализмом трагических эпизодов».
513. Советская фильма: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1926. — № 6/7. — С. 30.



Кадры из фильма «Трипольская трагедия». 1926 г.



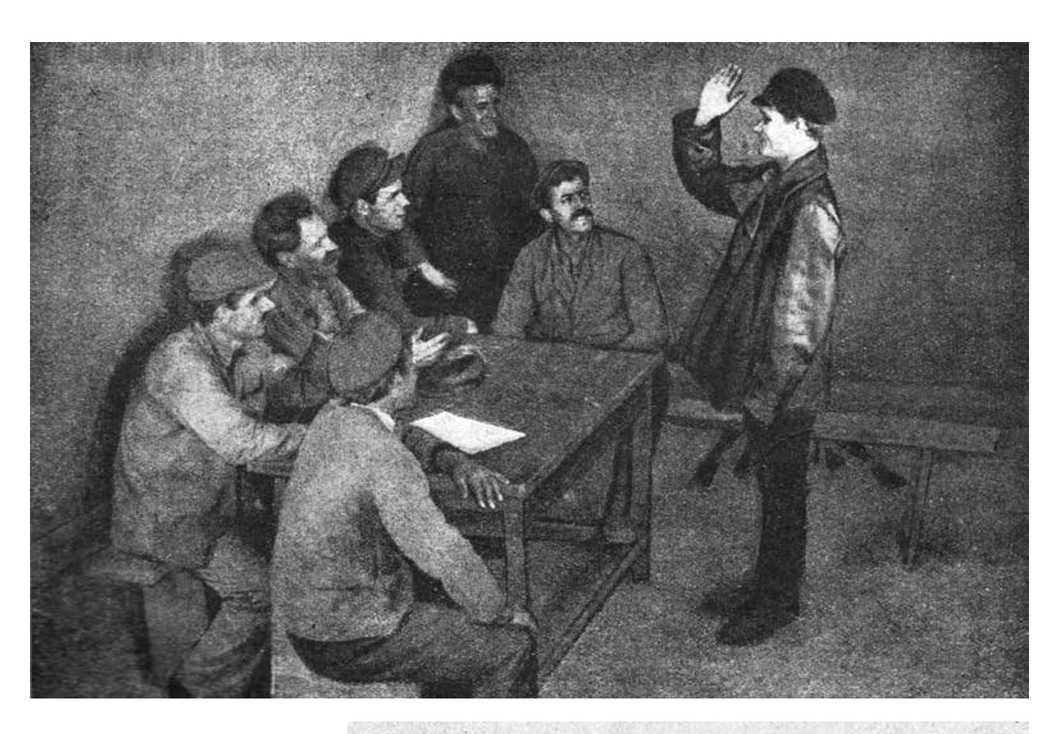
Кадры из фильма «Трипольская трагедия». 1926 г.

негативные отзывы о показе насилия в советском кино С. Буденного, В. Пудовкина, Н. Асеева, В. Шкловского, Н. Семашко и Ю. Тарича. Автор одной из статей, медик, профессор Московского университета Н. А. Семашко, в частности, отмечал: «Я категорически протестую против “кровавого уклона” многих последних кинокартин. Протестую, прежде всего, потому, что никакой другой цели, кроме “трюка”, щекочущего нервы, все эти кровавые сцены не имеют»[514].

Подавляющее большинство украинских фильмов на темы гражданской войны («Остап Бандура», «Лесной зверь», «Укразия», «ПКП», «Трипольская трагедия» и др.) отражали в кино период борьбы пролетариата и крестьянства с капитализмом. Фильмы ставились по методам агитки, плаката, без особого углубления

514. Кровь на экране: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1927. — № 32. — С. 4.

Кадры из фильма «Трипольская трагедия». 1926 г.



Кадры из фильма «Синий пакет». 1926 г.

Кадры из фильма «Синий пакет». 1926 г.

в суть явления, сценарий строился по определенному шаблону — параллельный показ хороших, отважных партизан и ничтожных белых, то есть, с одной стороны, глупые буржуи издеваются и пытают своих классовых врагов, с другой — умные, героические, доброжелательные представители рабочего класса. Но фильмы о событиях гражданской войны требовали других форм, другого воплощения. От голой агитки, от трафаретной схемы — к более углубленному выявлению моментов классовой борьбы, от упрощенного внешнего отражения событий — к более конкретной индивидуализации участников событий.

С этой точки зрения был интересен фильм «Синий пакет» по мотивам рассказа К. Гайна «Во имя дисциплины», рисующий героев гражданской войны с иного ракурса. Молодой рабочий Петр везет в партизанский лагерь пакет из красноармейского штаба. По пути он заезжает к знакомой девушке Надийке. Отец девушки — кулак по-

хищает пакет. Петр приезжает в лагерь без пакета и его приговаривают к расстрелу… Картина «Синий пакет» стала дебютной работой режиссера театра «Березиль» Ф. Лопатинского[515]. Фильм снимался в Киеве, Одессе и в Люботине под Харьковом.

По мнению рецензента журнала «Кіно» Д. Бялика, фильм не являлся голой и схематической агитацией, а сделал первую попытку психологически углубить ее, лучше узнать принимавших участие в революции живых людей, а не схематичных фигур[516].

Более интересно, с точки зрения психологической прорисовки характеров, был сделан фильм «Ордер на арест». Надежда Каргальская, жена партработника, остается с ребенком в маленьком городке, занятом белогвардейцами. Перед эвакуацией ее муж оставляет ей пакет с директивами подпольному комитету. По доносу Надежду арестовывают и на допросе показывают сфабрикованный донос ее мужа, в котором упоминается о пакете. Не выдержав напора, женщина заболевает и в бреду выдает подпольщиков[517]. О «предательстве» Надежды узнают в ЦК и выписывают ордер на ее арест. Надежда кончает жизнь самоубийством[518].

Режиссер картины Г. Тасин отмечал, что «Ордер на арест» в большей степени психологическая драма, и его увлекло в сценарии отсутствие шаблонов и штампов — С. Лазурин в своем сценарии нарисовал живых людей без утрирования и условностей, которые обычно свойственны экранным героям. Также Тасин подчеркивал, что его привлекла в этом сценарии возможность вывести на первый план работу с актерами[519].

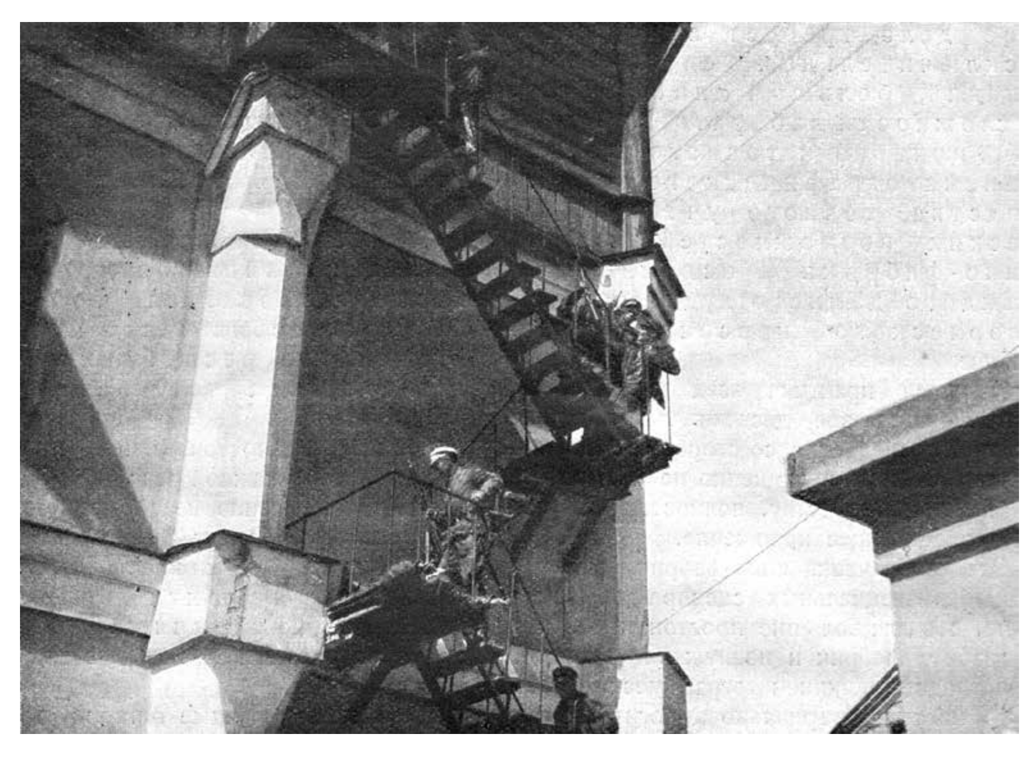
515. «Синий пакет»: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 23. — С. 2; «Синий пакет»: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 27. — 25–31 травня. — С. 11.
516. Бялик Д. «Синій пакет» / Дмитро Бялик // Кіно. — 1926. — № 5. — Березень. — С. 19.
517. Через два года вышел малопримечательный фильм А. Соловьёва «Законы шторма», в котором главный герой также в полусознательном состоянии выдает подпольщиков.
518. «Ордер на арест»: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1927. — № 4. — 22 января. — С. 10.
519. Тасін Г. Шматки роботи // Кіно. — 1927. — № 2(14). — Січень. — С. 2.

Кадры из фильма «Ордер на арест». 1926 г.

Фильм получил полярно-противоположную критику. Психологическая составляющая фильма у одних рецензентов вызывала восхищение, у других — недоумение:

«Этот фильм построен на психологических моментах. В нем нет надуманных положений. Все драматические моменты, а их немало в фильме, психологически оправданы, они выбегают из образовавшейся ситуации. Одно кольцо цепляется за другое. А в результате него фильм производит сильное и агитационное впечатление. Он способствует классовому осознанию трудящихся и вызывает гнев против белогвардейщины. А этого эффекта не всегда достигает фильм, чисто агитационный. С технической стороны фильм «Ордер на арест» сделан умело»[520].

520. Нові фільми: [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1927. — № 8. — 26 лютого. — С. 5.



Кадры из фильма «Ордер на арест». 1926 г.

«Однако настоящая беда режиссера в том, что он не умеет организовать своих образов… Каргальская с первых же кадров картины держит доспехи революционерки, и зритель невольно удивляется, когда видит потом ее стойкость в борьбе с контрразведкой. Но как только у зрителя, под влиянием этих впечатлений, начинает складываться новый образ стойкой революционерки, режиссер спешит сломать его. Начальник контрразведки (с помощью весьма наивных приемов) уверил Каргальскую, что она выдана своим мужем, и Каргальская спешит покончить жизнь самоубийством»[521].

Камерный по своей структуре фильм был интересен, прежде всего, именно психологизмом, а не постановочным размахом. Украинские режиссеры начинают осознавать, что гораздо интересней и перспективней работать с малыми формами, в большей степени уделять внимание прорисовке характеров, человеческих судеб, исковерканных гражданской войной.

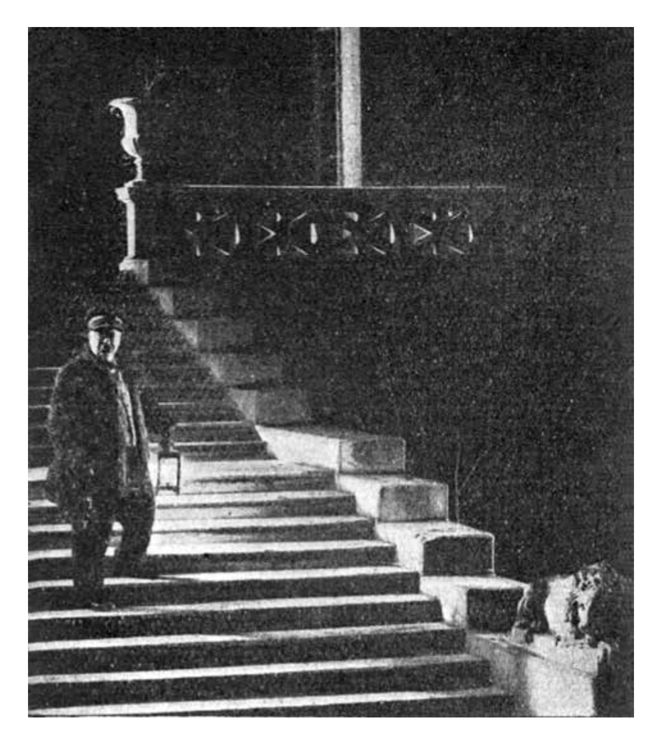
Картина «Два дня» (1927, сцен. С. Лазурин; реж. Г. Стабовой) выделялась из большей части продукции ВУФКУ именно тем, что место действия разворачивалось в одном доме, а время действия — в течение двух дней. Стабовой понял: в кинематографии нельзя оперировать слишком большим количеством материала, поэтому он взял небольшой материал, но хорошо и тщательно его разработал.

Революция разрушила вековые традиции и выдвинула новые принципы социальной жизни. Картина «Два дня» явилась первой попыткой психологи-

521. Фельдман К. Что на экране // Советский экран.—1928.—№7.—С.13.

Кадры из фильма «Два дня». 1927 г.

С. Минин в фильме «Два дня». 1927 г.



чески обосновать поведение и перерождение первоначально не принявшего революцию обычного, незаметного с точки зрения больших социальных масштабов, простого человека.

Картина «Два дня» — о трагедии старого швейцара Антона, слишком поздно понявшего, что правда жизни на стороне его сына, принявшего революцию. События, перевернувшие весь внутренний мир старика, произошли в течение двух дней. В первый день город взяла Красная армия, а одним из командиров оказался его сын Андрей. Швейцар отрекся от сына, в котором увидел нарушителя обычного и освященного веками порядка вещей. Во второй день город взяли белогвардейцы, и старик стал свидетелем смерти своего сына…

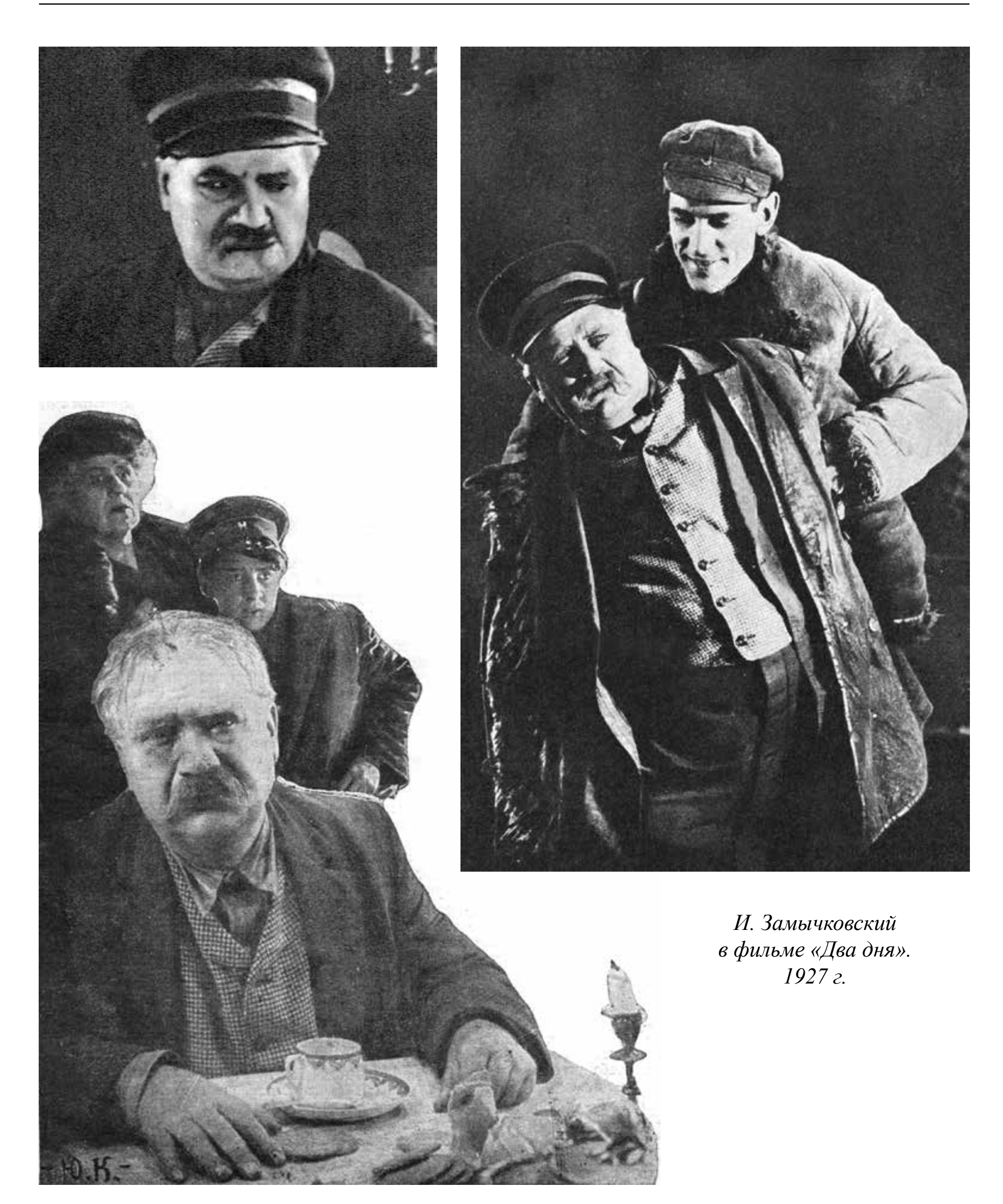
Фильм стал настоящим событием в украинском кино. Центральные газеты «Правда» и «Известия» отметили эту работу украинских кинематографистов. В частности, газета «Труд» отмечала, что «при всей своей схематичности и некоторой мелодраматичности имеет все же дело с живым человеком и с живой жизнью»[522]. Многие рецензенты отмечали реалистическую игру И. Замычковского, прекрасную операторскую работу Д. Демуцкого и великолепную режиссуру Г. Стабового:

«Постановщик Стабовой показал отличную работу над пленкой и хорошую над людьми. Замычковский — волнующий старый лакей. Театральность его методов искупается трогательным лиризмом. Он заставляет мучиться, страдать, жалеть. Оператор Демуцкий (сверстник по работе постановщика Стабового) — интересный и большой мастер»[523].

«Свет — лучший художник в кино и он превосходно использован в “Двух днях”. Светотени дают великолепные изобразительные эффекты. Старика играет украинский артист Замычковский. Мягкая реалистическая игра этого артиста полна большой психологической оправданности и внутренней силы. “Два дня” — редкая фильма, в которой режиссер, сценарист и актер приведены во взаимное равноденствие. На этот раз фильму можно считать первой победой ВУФКУ»[524].

«Конечно, здесь дело еще и в хорошей актерской работе. Замычковский дал в “Двух днях” образчик правильно театрализованной игры в кино. Большое досто-

522. Цит. пол: Г-ан. «Два дня» // Рабис. — 1928. — № 8. — 21 февраля. — С. 9.
523. Вираж. «Два дня» // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 20(121). — 15 ноября. — С. 13.
524. «Два дня»: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1928. — № 9(180). — 25 февраля. — С. 15.

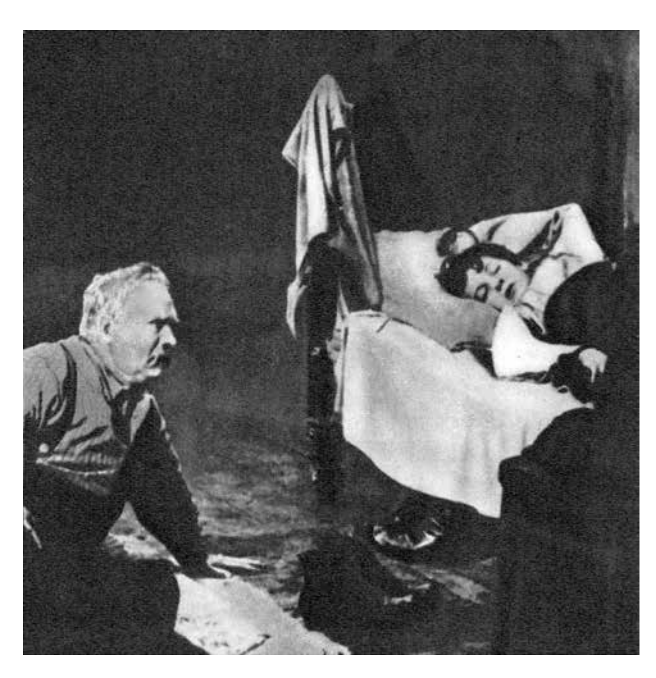


И. Замычковский в фильме «Два дня». 1927 г.

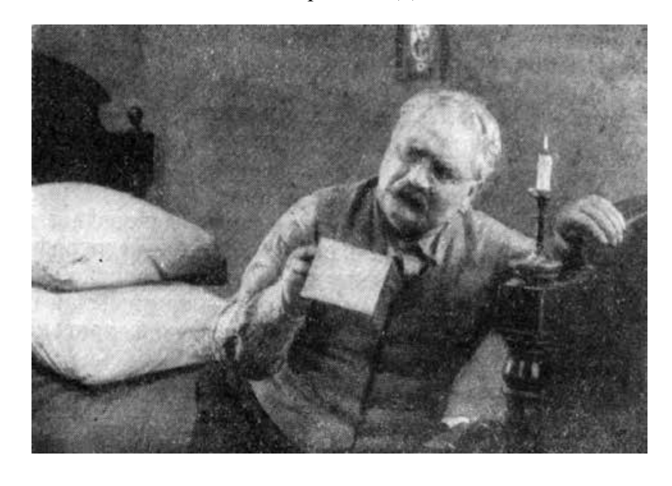
инство “Двух дней” еще и в том, что лента очень легко смотрится. Стабовой смонтировал ленту приятно, просто и закругленно. Он совершенно правильно ставит точку после каждой части. Каждая часть действительно закруглена и закончена»[525].

Примечательно, что наряду с украинской прессой положительно о фильме отозвались российские журналы, в том числе «Рабочий и театр» и фундаментальное издание «Жизнь искусства». Также, что немаловажно, в целом положительную рецензию дал влиятельный российский критик Лев Шатов:

525. В.Н. Два дня // Жизнь искусства. — 1928. — № 10(1189). — 6 марта. — С. 17.



И. Замычковский в фильме «Два дня». 1927 г.



«Режиссер Стабовой рядом с большой яркостью дает и вялую театральность. Быть может, это следствие дурно-понятого импрессионизма западного кино. Несмотря на эти недостатки — фильма, в целом, удовлетворяет. Она политически насыщенна и кинематографически честна. Сценарист, режиссер, оператор, актеры — действуют не вслепую, а руководствуясь материалом; они мыслят и работают кинематографически, хотя и не всегда с достаточно зрелой осмысленностью. Если вспомнить всю продукцию ВУФКУ, показанную в Москве раньше — от “Алима” и “Укразии” до “Тараса Трясило” и “Сорочинской ярмарки” — “Два дня” являются радостным свидетельством большого сдвига в производственной работе ВУФКУ»[526].

Кроме Л. Шатова, о влиянии импрессионизма западного кино, главным образом немецкого, на постановщика картины отмечали и другие рецензенты. Московская «Кино-газета», в частности, писала:

«Немецкий импрессионизм еще не переварен на одесской фабрике по-своему, по-советски и по-украински, — он несколько искажает прямыми заимствованиями авторские лица Стабового и Демуцкого. Но в их работе есть уже художественная культура, выбор и намерение, далеко возвышающиеся над прежними картинами ВУФКУ»[527].

Обозреватель журнала «Нове мистецтво» также отмечал влияние немецкого импрессионизма на авторов картины, в частности фильма «Последний человек» Эмиля Яннингса.

526. Шатов Л. «Два дня» / Лев Шатов // Новый зритель. — 1927. — № 52(207). — 27 декабря. — С. 12.
527. Цит. по: Г-ан. «Два дня» // Рабис. — 1928. — № 8. — 21 февраля. — С. 9.

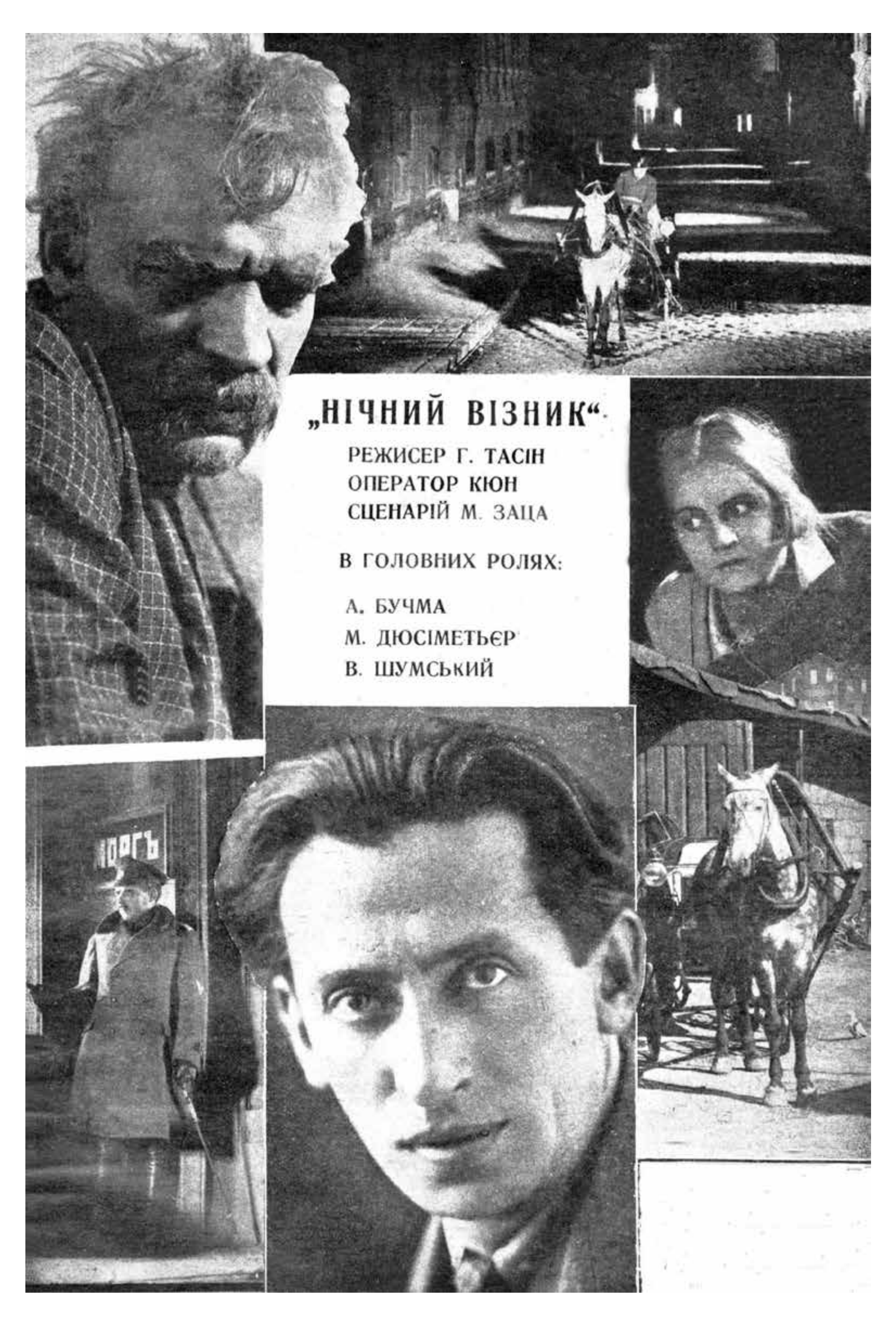
«Лучший образец психологического импрессионистского фильма “Последний человек” с известным Яннингсом. Влияние этого талантливого мастера заметно сказывается на “Двух днях”. Режиссер взял от “Последнего человека” медленный темп, характер деталей (сходка, бумажки на ветру), способ освещения кадра…»[528].

Взаимоотношению отцов и детей, оказавшихся по разные стороны баррикад, в годы гражданской войны посвящен и фильм «Ночной извозчик» (1928, сцен. М. Зац; реж. Г. Тасин). Одесса находится под контролем белогвардейских войск. Извозчик Гордей Ярощук, сторонник царского режима, узнает, что его дочь Катя состоит в подпольной большевистской организации и вместе с рабочим-большевиком в подпольной типографии издает революционные прокламации. Ярощук пытается убедить дочь не связываться с подпольщиками. Но потерпев фиаско, доносит в контрразведку на ее товарища и этим невольно предает свою дочь. Контрразведка арестовывает Катю. По приказу офицеров Ярощуку приходится везти ее в контрразведку. На глазах у отца Катю убивают. Через день Ярощуку снова приходится везти тех же офицеров с арестованным товарищем Кати. Старик решает отомстить убийцам дочери и спасти арестованного. На крутом повороте он подает знак арестованному, тот выпрыгивает из коляски, а Ярощук направляет пролетку под откос и погибает вместе с убийцами своей дочери.

В композиционном плане фильм разделен на два неравных композиционных куска. Первый состоит из 5 частей. В нем показаны перипетии, относящиеся к дочери. Второй включает последнюю часть. По сути идеологический перелом в психике извозчика происходит в последней части. Эксперимент Тасина был принят неоднозначно. Рецензент журнала «Молодняк» подверг фильм жесткой критике, причем под удар попал и Тасин, и исполнитель главной роли Амвросий Бучма:

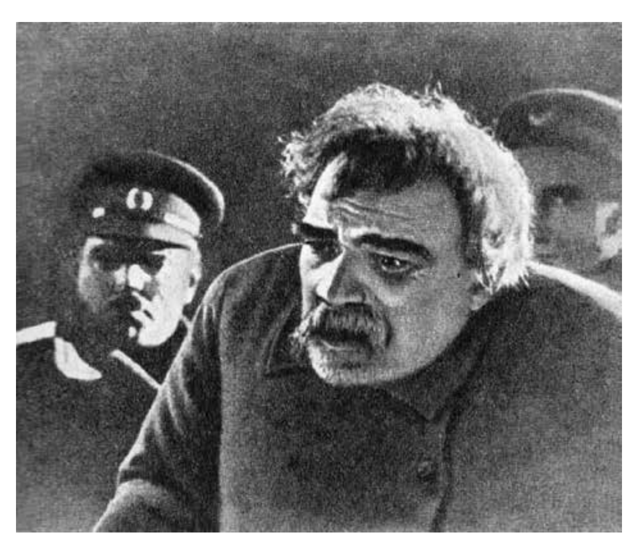
«Переходя к минусам фильма, отметим, прежде всего, отсутствие четко-подчеркнутой специфики кинопоказа. Зато находим в фильме литературу — скорее рассказано, и не показано. Не все в порядке и в сюжетной ткани <…> в русской кинематографии показ вещей мастерски использует Кулешов. “Ночной извозчик” подает их как-то по-ученически робко, доказывая экспериментально-опытный характер фильма, не победивший ученичество. Отсюда происходит и сумеречный характер кадров. <…> Даже игра арт. Бучмы не добавляет ничего нового к его лицу, известному из других картин»[529].

528. Мих. К. Два дні // Нове мистецтво. — 1927. — № 26(67). — 6 грудня. — С. 7.
529. Два фільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Молодняк. — 1929. — № 9(33). — Вересень. — С. 112.



Кадры из фильма «Ночной извозчик». 1928 г.

В отношении режиссуры с рецензентом «Молодняка» многие согласились, но критика А. Бучмы показалась необоснованной. Практически все критики отмечали, что актерский талант актера наиболее ярко раскрылся именно в этом фильме и что режиссура была направлена в большей степени на то, чтобы как можно выгоднее показать замечательного украинского актера:



А. Бучма в фильме «Ночной извозчик». 1928 г.

«Тасин не открывает никаких формальных “Америк”, как делают это Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко, Вертов. Нет, он просто овладел кинематографической грамотой. <…> Нельзя не упомянуть и о талантливом исполнителе центральной роли картины — Бучме. Наконец-то артист нашел роль, целиком соответствующую его огромным выразительным способностям. Все, что до сих пор создал Бучма в кино (Т. Шевченко, шофер в “Проданном аппетите”, заключенный в фильме “За стеной”, музыкант в “Накануне”, Джимми Хиггинс), как бы интересно это ни было — все-таки далеко слабее в сравнении с образом, показанным в этой фильме. Это окончательно убеждает нас, что Бучма, прежде всего, актер широкого трагического диапазона, и ему следует выбирать именно такого размера роли, а не размениваться на мелочи, как это было до сих пор»[530].

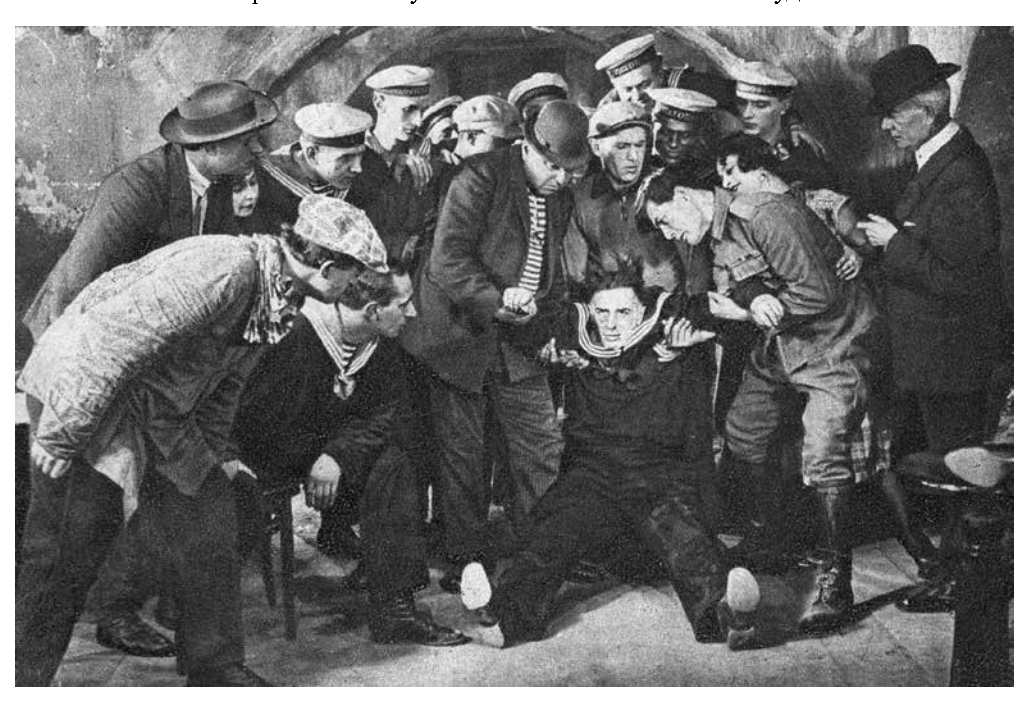
«Очень культурная по оформлению картина “Ночной извозчик” страдает все тем же разладом между показанными и действительными намерениями ее авторов. Действие происходит в дни гражданской войны, действующие лица — красные подпольщики в тылу у белых, но… центр тяжести фильмы не в этом. Он перенесен по западноевропейскому образцу на “звезду”, центральную актерскую фигуру — Бучму в роли извозчика. Этот персонаж старательно выпячен на первый

530. Гец С. «Нічний візник» / Семен Гец // Комсомолець України. — 1929. — № 22(817). — 27 січня. — С. 4; Гец С. Украинская кинематография на переломе («Арсенал», «Ночной извозчик» и «Бенефис клоуна Жоржа») / Семен Гец // Жизнь искусства. — 1929. — 15(1335). — 7 апреля. — С. 19.

план, обыгран со всех сторон, заслонил все остальное. Даже самый ход действия, в частности трагическая развязка — обусловлены в большой степени расчетом на наиболее выигрышную подачу актера»[531].

Идейная суть фильмов «Два дня» и «Ночной извозчик» заключалась в отражении прихода к революции людей, которые то ли в силу привычки, отсталости, приверженности к частной собственности, то ли по иным причинам сначала чурались ее.

К теме гражданской войны неоднократно обращался и А. Довженко. В 1927 году на экраны вышел его приключенческий фильм «Сумка дипкурьера» (о двух дипломатических курьерах, которые везли важные документы)[532]. Рецензент украинского журнала «Кіно» отмечал, что в фильме «слишком много внешнего воздействия — погоня, драки, выстрелы, убийства. За событиями не видно людей. Действуют схематические фигуры: шпионы, коммунисты-дипкурьеры и тому подобное». И в то же время «Довженко использовал все средства, чтобы избежать дешевых штампов и голой авантюрности. И ему в значительной степени это удалось»[533].

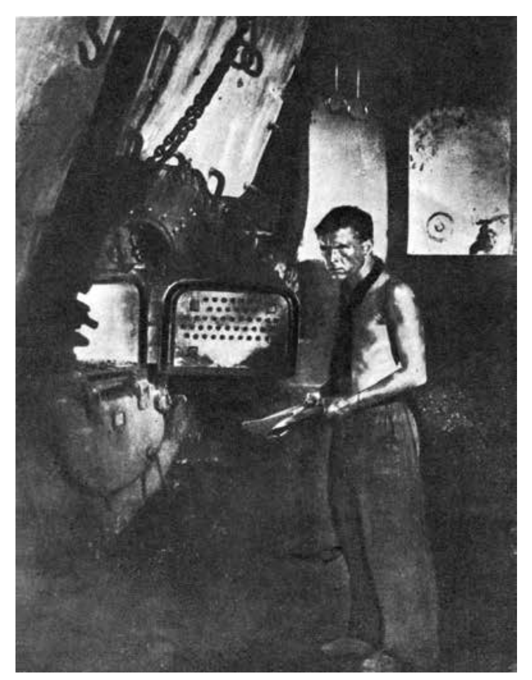


Его российские коллеги были более категоричны. К. Фельдман считал, что картина «Сумка дипкурьера» представляла собой «лишь довольно невыразительные итоги простого ознакомления молодого режиссера с техникой кино»[534]. Б. Мезинг на страницах журнала «Рабочий и театр» также опубликовал негативную рецензию:

531. «Большое горе маленькой женщины», «Ночной извозчик», «Накануне»: [Ред. ст.] // Кино и жизнь. — 1929. — № 3. — С. 12.
532. О. Б. Сумка дипкур'єра / О. Б. // Всесвіт. — 1927. — № 7. — 13 лютого. — С. 13–14.
533. Ніл. Портфель дипкур'єра / Ніл // Кіно. — 1927. — № 3(15). — Лютий. — С. 2.
534. Фельдман К. «Арсенал» / Константин Фельдман // Советский экран. — 1929. — № 11. — С. 4.

Кадры из фильма «Сумка дипкурьера». 1927 г.

«Катастрофическая безграмотность ВУФКУ принимает угрожающие размеры. “Сумка дипкурьера” еще лишнее тому подтверждение. Режиссер Довженко, усвоив несколько современных монтажных приемов, механически и без всякого разбора вкрапляет их в свою работу. От этого фильма не делается лучше. Донельзя примитивная история, поставленная в духе допотопного детектива, насквозь наивна и безграмотна. Фильма фальшива от начала до конца, и твердокаменные английские матросы, злобно сверкающие очами на капитана, и пьянствующий на своем посту начальник порта, и кочегар, пришедший в каюту начальника полиции с труб-



Кадры из фильма «Сумка дипкурьера». 1927 г.

И. Пензо в фильме «Сумка дипкурьера»

кой в зубах и в заломленной на затылок кепке, — все это неправдоподобно и до терпкости претит своею надуманностью. К тому же балетная артистка Пензо в главной роли по-балетному ломает руки и становится в позы, еще только в балете сохранившиеся во всей их архаичности. Можно от первого кадра до последнего перечислить все заключенные в них нелепости, но это будет таким же скучным и ненужным занятием, как и просмотр самой фильмы»[535].

Но влиятельный российский критик Лев Шатов более разносторонне подошел к оценке фильма «Сумка дипкурьера». Шатов считал, что наряду с многочисленными недостатками картина интересная и, несомненно, заслуживает внимания:

«В силу длительной прокатной блокады-междоусобицы ВУФКУ и Совкино развитие производственной деятельности ВУФКУ протекало вне всякой связи с ос-

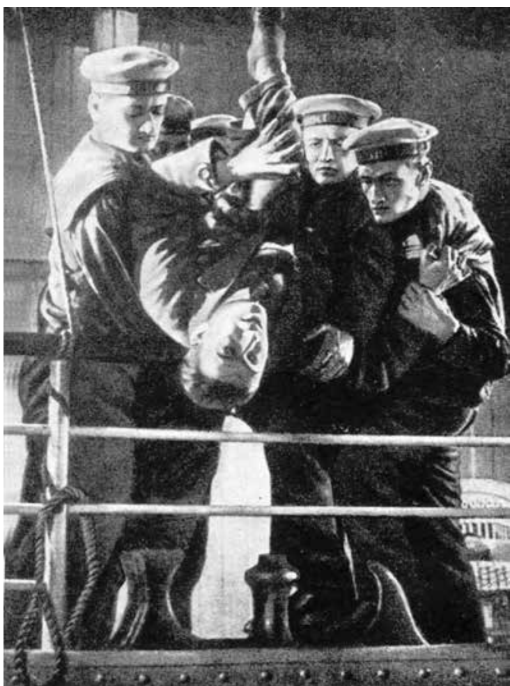
535. М[езин]г Б. Сумка дипкурьера / Б. Мезинг // Рабочий и театр. — 1928. — № 7(178). — 12 февраля. — С. 12.

новной массой советской кинопродукции, даже без элементарного обмена практическим опытом — фильмами. В результате — явление отчасти положительное: мелкие и крупные особенности работы над фильмой, художественно-производственные навыки, определяющие “лицо” (а иногда, к сожалению, только шаблоны) данной производственной организации — в продукции ВУФКУ ярко самобытны, несхожи с навыками “центра” и, тем самым, бесспорно служат обогащению нашей кинематографии, обеспечивают известное стилистическое разнообразие.

“Сумка дипкурьера” — фильма, чрезвычайно интересная именно с этой точки зрения. Недостатков в ней — бездна: композиционно и логически нескладный приключенческий сценарий, небрежный, раздражающе затянутый, а иногда просто неграмотный монтаж, схематически задуманные сценаристом и исполненные актерами персонажи, средняя техника (освещение, лаборатория)… Но, наряду с этим, интересная и увлекательная даже в промахах работа режиссера над кадром. В фильме почти нет “проходящих” кадров: каждый кадр — завершенное целое, смелая и точная композиция.

Местами художник в режиссере заглушает чувство меры, исчезает необходимая соразмерность всех элементов, из которых складывается фильма. Зритель, с первых же частей перестающий воспринимать картину как некое сюжетное целое — из-за неу-

Кадры из фильма «Сумка дипкурьера». 1927 г.



Кадры из фильма «Сумка дипкурьера». 1927 г.

добоваримости общего строения фильмы — без скуки досматривает фильму до конца, захваченный режиссером-художником кадра. Ничего, кроме этого, фильма зрителю не дает. Тем не менее, на фоне нашей сомнительно “идеологической” серятины, “Сумка дипкурьера”, несмотря на недостатки выгодно выделяется своими — пусть “формальными” — яркостью и свежестью»[536].

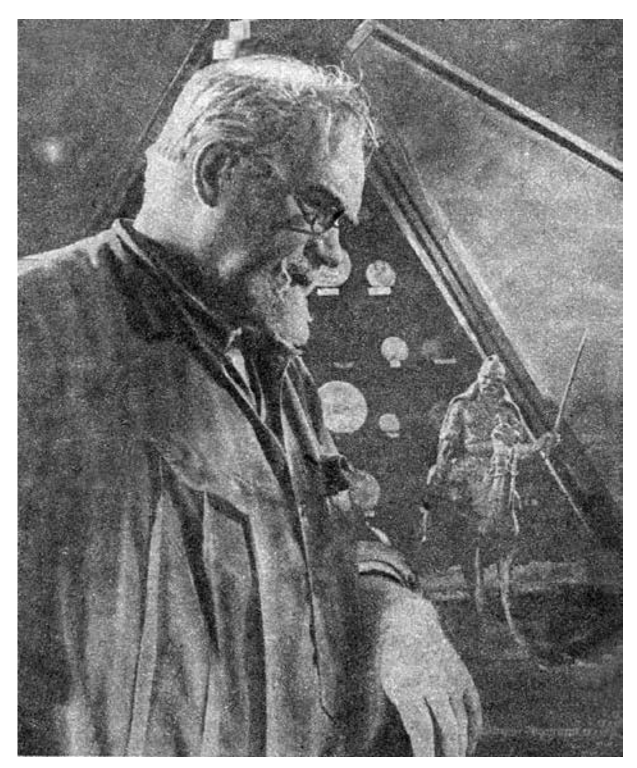
536. Шатов Л. «Сумка дипкурьера» / Лев Шатов // Новый зритель. — 1927. — № 30(185). — 26 июля. — С. 9.

Кадры из фильма «Хранитель музея». 1930 г.

В картине «Хранитель музея» (1930, сцен. М. Зац; реж. Б. Тягно) также присутствует мотив переосмысления взглядов человеком, первоначально не принявшим революцию. Также картина затрагивает проблему участия интеллигенции в революции и ее взаимоотношениях с контрреволюционерами. Руководитель Историко-археологического музея профессор Корниенко спасает от преследования большевиков группу гайдамаков. Однако когда город занимают польские войска, профессор не в состоянии перенести кощунства спасенных им петлюровцев.

Политически верная картина, выпущенная вскоре после окончания судебного процесса по делу участников организации СВУ, как раз и была направлена против украинского шовинизма (петлюровцы возбуждают в профессоре шовинистические чувства и с его помощью «спасают» национальные сокровища, переправляя их в Варшаву). С творческой стороны картина оказалось вторичной. «Любовная» интрига (петлюровец — дочь профессора — матрос), по мнению критиков, некоторым образом напоминала такой же треугольник в фильме «Разлом» Л. Замкового. Образ дочери профессора оказался бледным. Схематичностью грешат и образы петлюровцев. Некоторые художественные приемы, использованные режиссером, были заимствованы из фильма «Стачка» С. Эйзенштейна. Также рецензенты отмечали и другие режиссерские недостатки, однако при этом хвалили игру Степана Шагайды:

«Происхождение образа матроса-братишки также общеизвестно. Советская драматургия уже канонизировала этот образ. В данной картине артист Шагайда по-



И. Замычковский в фильме «Хранитель музея». 1930 г.

Н. Ли в фильме «Хранитель музея». 1930 г.

ставлен в своеобразное окружение. Поэтому создание образа Гаркуши встречает здесь некоторые трудности. Арт. Шагайда преодолел их реалистичностью своей игры, жизнерадостностью и бодростью. Недостатком работы режиссера является очевидное подражание нашим крупным мастерам. В частом перебивании действия картины эстетизированными кадрами музейных экспонатов (скульптура, ваяние) сказывается неумение режиссера организовать разнородный материал. Несмотря на эти недостатки, следует признать, что картина ”Хранитель музея“ является картиной актуальной и формально удовлетворительной»[537].

Несколько по-иному был реализован приключенческий жанр в картине «Бенефис клоуна Жоржа» (1928, сцен.: С. Уэйтинг-Радзинский, В. Вальдо; реж. А. Соловьёв). В приключенческую канву были вплетены элементы трагикомедии. В рядах Красной армии служил солдат, мастер на веселые выходки в минуты отдыха, клоун Жорж. Но в полку Жоржа считали неважным солдатом. Во время одного из боев поползли слухи, что убит начальник дивизии и солдаты начали отступать. Но неожиданно бойцы увидели фигуру начдива и ринулись в наступление. Но как потом выяснилось, это клоун Жорж, под видом начдива, который погиб ранее, поддержал боевой дух товарищей. А. Соловьёв стремился отойти от трафаретных схем. В итоге получился остроумный приключенческий фильм, в котором юмор не понижал серьезность и глубину. По отзывам в прессе весь фильм был пронизан теплым юмором, вызывающим у зрителя сочувственную

537. Клейнер И. Хранитель музея / Исидор Клейнер // Кино и жизнь. — 1930. — № 31. — С. 6.

Кадры из фильма
«Бенефис клоуна Жоржа».
1928 г.

улыбку в первых частях картины, где выявляются цирковые способности красноармейца Жоржа (актер Николай Надемский) и его радостное восприятие жизни. Однако сквозь тонкий юмор незаметно пробивались трагические нотки, вынуждающие зрителя взволнованно следить за концом боя. Критик Семен Гец отмечал именно трагикомичные стороны картины:

«Начав задористо-весело, картина заканчивается трагически-печально. Такой “смех сквозь слезы” присущ только подлинным художественным произведениям, к которым можно смело отнести и эту картину. И “Арсенал”, и “Ночной извозчик”, и “Бенефис клоуна Жоржа” — все это славные киноласточки, прилетевшие в этом киносезоне. Последует ли за ними долгожданная весна в украинской кинематографии, — покажет следующий киносезон»[538].

Среди достоинств картины критики отмечали лаконизм киноязыка — композиционную четкость каждой части, и фильма в целом, в монтаже — точную его ритмику. Положительным фактором картины являлось использование минимального количества титров-надписей, поскольку, по мнению теоретиков, цель киноискусства — показ подвижности образов, поэтому самым идеальным является произведение, в котором все ясно без помощи слов. Из других плюсов картины отмечалась хорошая проработка типажа, а также прекрасные пейзажи[539].

Посетивший СССР выдающийся французский писатель Анри Барбюс заинтересовался советской кинематографией. Он во время своего визита посмотрел десятки картин. Фильм «Бенефис клоуна Жоржа», показанный писателю во время его пребывания в Одессе, так восхитил Барбюса, что он написал письмо дирекции Одесской кинофабрики:

Н. Надемский в фильме «Бенефис клоуна Жоржа». 1928 г.

«Одесса, 6-го января, 1929 года.

Я аплодировал фильму “Бенефис клоуна Жоржа”, который тов. Орелович и сотрудники Одесской кинофабрики любезно показали мне перед премьерным показом: я аплодировал этому фильму от всего сердца, потому что он одновременно веселый и трогательный, захватывающий и патетический. Вполне натурально, с помощью обычной интриги, вы переходите от смеха к ужасу, от кощунственного к героическому. <…> Клоун Жорж, сделавшись солдатом, с огромной отвагой предлагает делу революции свою ловкость акробата и мимического актера. Клоун Жорж заслуживает популярности.

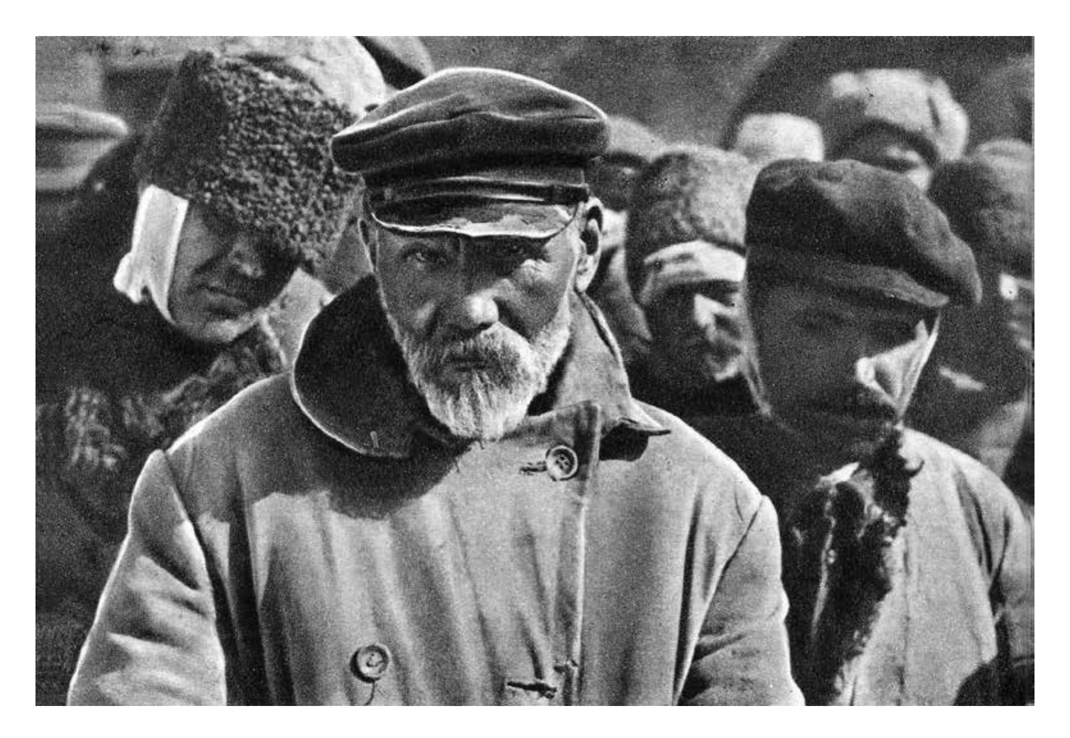
Анри Барбюс»[540].

538. Гец С. Указ. соч. — С. 19
539. Майфет Гр. «Бенефис клоуна Жоржа» // Молодняк. — 1929. — № 6(30). — Червень. — С. 87–90.
540. Анрі Барбюс про «Бенефіс клоуна Жоржа»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 3(51). — Лютий. — С. 2.

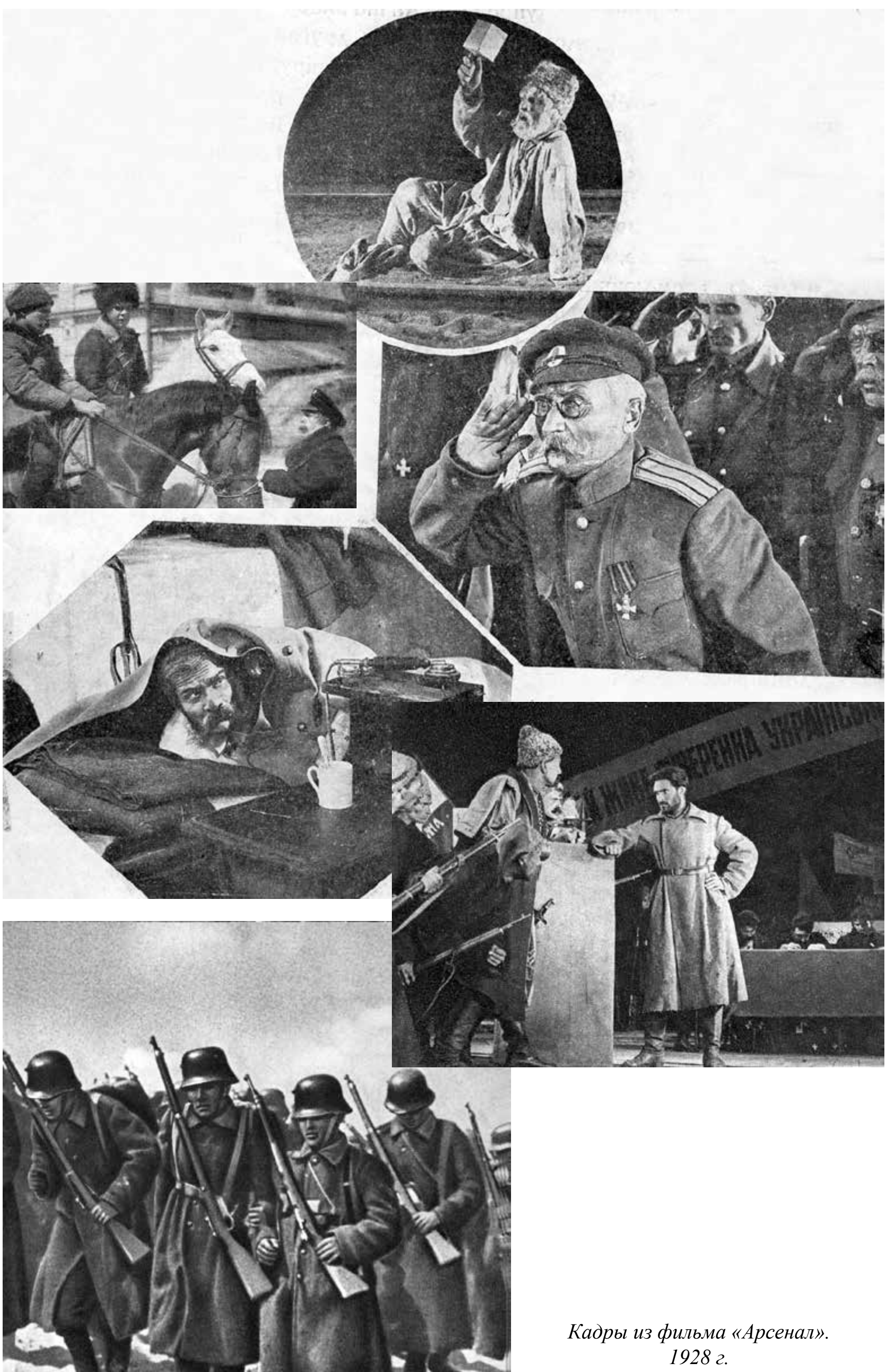
Особняком среди фильмов о гражданской войне и революции стоят работы выдающихся украинских режиссеров, пришедших в кинематограф, имея за плечами профессию образотворческого искусства, — художника Александра Довженко и скульптора Ивана Кавалеридзе. Поставленные ими по своим сценариям фильмы «Арсенал»[541] (1928) и «Перекоп» (1930) получили колоссальный резонанс.

Кадры из фильма «Арсенал». 1928 г.

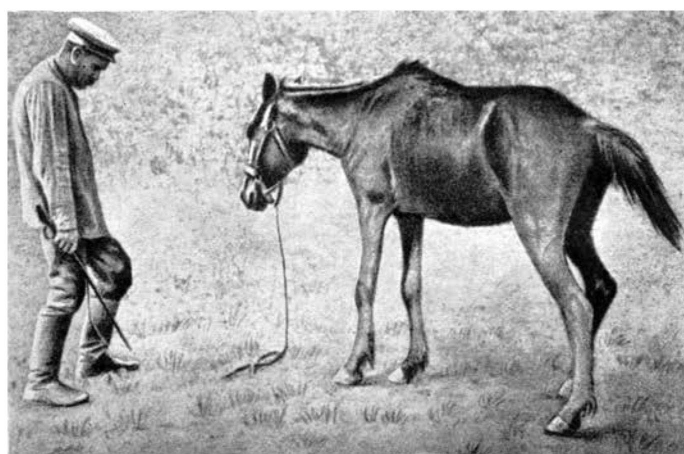
541. В прессе были опубликованы десятки разнородных рецензий и отзывов. Подробнее об этом см.: Олександр Довженко: маловідомі сторінки / Упор. В. Н. Миславський. — Х.: вид-во «Дім реклами», 2015. — С. 117–174.



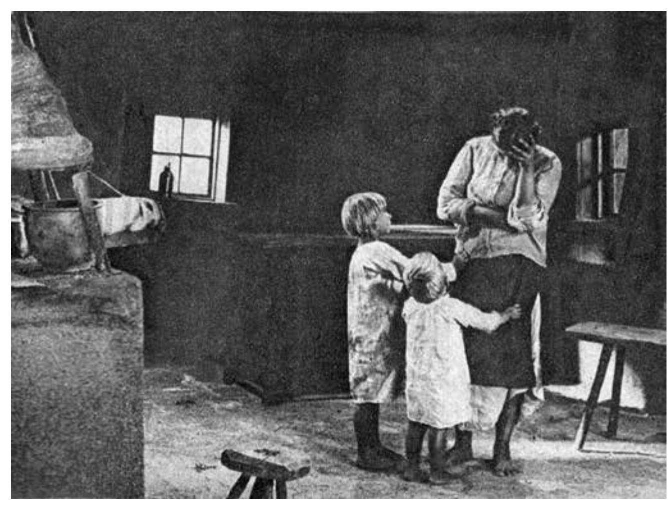
Кадры из фильма «Арсенал».
1928 г.

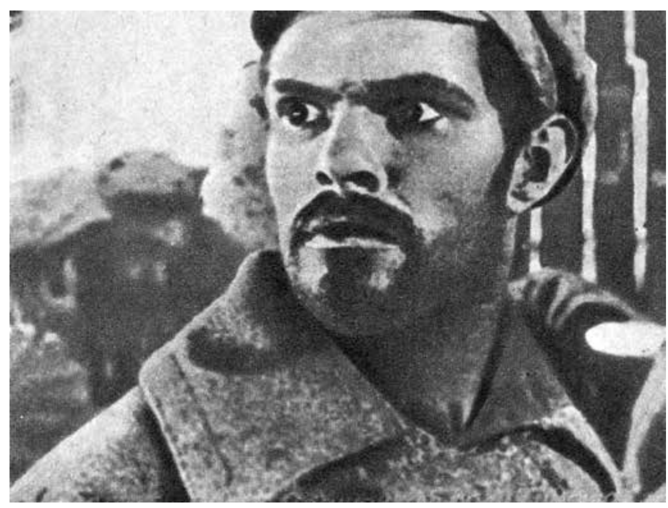


Кадры из фильма «Арсенал». 1928 г.



Кадры из фильма «Арсенал». 1928 г.





Сходство этих картин в том, что их создатели одним из главнейших элементов кинематографа считали изобразительный ряд.

Историко-революционная кинопоэма «Арсенал» охватывает события 1917–1918 годов, происходившие в Харькове, Донбассе, Екатеринославщине, Полтавщине. Бои арсенальских рабочих в Киеве, российско-германский фронт, деятельность Центральной Рады в Киеве, первый съезд Советов, занятие Киева войсками Красной армии. Через весь фильм проходит один образ — арсенальца Тимоша, вернувшегося с войны.

Картина Довженко была принята неоднозначно. Среди минусов «Арсенала» отмечалось, что он сложен для восприятия и непонятен большинству зрителей. Так, зрители недоумевали, почему пули отскакивали от груди Тимоша во время его расстрела[542]. Некоторые украинские литераторы не приняли «Арсенал» и устроили судилище над фильмом Довженко на страницах газеты «Комсомолець України»[543]. Российский критик и литературовед Б. В. Алперс также указывал на «ошибки» Довженко:

«В “Арсенале” Довженко повторяет ошибки “Звенигоры”, хотя и в более смягченной форме. Он берет отрезок исторического прошлого и становится своего рода “обозревателем”, рассказывающим о событиях этого “отрезка” в хронологическом порядке. “Арсенал” не имеет ни начала, ни конца. Он чисто случайно начинается от времен империалистической войны и кончается восстанием арсенальских рабочих в годы гражданской войны. Финал сделан чисто механически. Недаром

542. Хмурий В. Арсенал // Культробітник. — 1929. — № 2(74). — Січень. — С. 36; Айзенберг І. «Ваше слово, товариши робітники» // Культробітник. — 1929. — № 10(82). — Травень. — С. 41.

543. Были опубликованы разгромные рецензии «Незабутні картини і туманні символетки» И. Днепровского, «Фальшивий “Арсенал”» В. Полищука, «Замість епопеї — фарс» М. Майского и др. См.: Комсомолець України. — 1928. — Ч. 296(789). — 21 грудня. — С. 4.

Кадры из фильма «Арсенал». 1928 г.

Довженко принужден в конце прибегнуть к аллегории: открытая грудь рабочего, от которой отскакивают пули белогвардейцев. Самый образ рабочего-арсенальца сделан бледно и проходит еле ощутимой тенью через многочисленные события»[544].

В целом же картина Довженко была принято восторженно. Рецензенты отмечали, что Довженко великий мастер, и его фильм «Арсенал» — один из самых значительных среди всей кинопродукции СССР. Также многие отмечали, что Довженко использовал новаторский подход в показе исторических событий и нашел новые формы исторического жанра в кинематографе.

«Эта фильма Довженко окончательно утверждает совершенно новый жанр в кино — заостренный политический памфлет. <…> Верный себе и в картине “Арсенал”, Довженко без всякого стеснения прибегает к самым различным приемам. Но тут у художника стояла перед глазами генеральная задача картины: найти эмоциональное выражение всей Октябрьской эпохи украинской истории. И он торжественно, стиснув зубы, все подчинил этой задаче»[545].

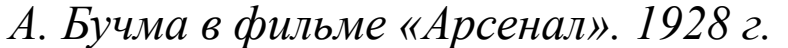
«Блестящая картина Довженко замечательна не только как образец украин-

544. Алперс Б. «Арсенал» Довженко / Борис Алперс // Советский экран. — 1929. — № 11. — С. 5.
545. Фельдман К. «Арсенал» // Советский экран. — 1929. — № 11. — С. 4.

ского кинематографического творчества, не как собрание лишь любопытнейших формально-технических приемов. Она чрезвычайно важна потому, что пытается по-новому поставить проблему советской исторической фильмы. Историческая фильма для нас обязательно является картиной, ставящей социальные конфликты, а двигателем социальных конфликтов является масса. Проблема советской исторической картины вырастает, таким образом, в проблему социальной массовой фильмы. Это — жанр, не имеющий корней в буржуазных стандартах. Мы становимся свидетелями различнейших попыток советских кинорежиссеров нащупать формы этого жанра. <…> Метод Довженко в основном заключается в том, что он берет отдельных героев и придает им обобщенные социальные и классовые черты, поднимая их, таким образом, до символической высоты»[546].

«Сюжет “Арсенала” подан в чисто-поэтическом плане и лишен всякого документально-исторического и хроникального значения; в этом отношении фильма больше всего походит на былинный сказ об украинском Октябре. Творческая индивидуальность режиссера Довженко выступает перед нами в роли народного трубадура. <…> В качестве поэта украинской кинематографии Довженко национально-самобытен и глубоко лиричен»[547].

«А. Довженко — наиболее интересный и свежий среди украинских режиссеров. “Звенигора”, выпущенная им в прошлом году, сразу поставила его в аван-



А. Бучма в фильме «Арсенал». 1928 г.

546. Пиотровский Адр. «Арсенал» и проблемы исторической фильмы // Жизнь искусства. — 1929. — № 16(1336). — 14 апреля. — С. 7.
547. Зритель. «Арсенал» // Новый зритель. — 1929. — № 13(272). — 24 марта. — С. 14.

Кадры из фильма «Арсенал». 1928 г.

гардные ряды советских кинорежиссеров, ищущих и открывающих новые пути в развитии киноискусства. Новая работа Довженко “Арсенал” показывает, что этот талантливый режиссер не стоит на одном месте, а идет дальше, нащупывая все новые и новые приемы своего мастерства»[548].

За две недели демонстрации «Арсенала» в Одессе его просмотрели 38 000 зрителей. После просмотра в клубах тех предприятий, которые купили билеты на сеансы, были устроены диспуты, где рабочие выражали свои мысли и пожелания, а затем состоялся общегородской диспут с участием А. Довженко[549].

Восторженно отозвался о картине Довженко и французский писатель Анри Барбюс, посмотревший «Арсенал» во время своего визита в СССР:

«Орелович, директор одесской секции ВУФКУ, показал мне в закрытом просмотре новую картину “Арсенал” — работу украинского кинорежиссера Довженко. “Арсенал” заснят частично в Киеве, частично в Ленинграде и Одессе и, на мой взгляд, принадлежит к высоким созданиям кинематографического искусства, таким, как работы Эйзенштейна и Пудовкина. Это выдающийся фильм[550].

548. Гец С. Указ. соч. — С. 18. — Апрель, 1929.
549. Приклад культурного показу фільму. Як показували «Арсенал» в Одесі та Миколаєві: [Ред. ст.] // Кіногазета. — 1929. — 18 травня.
550. Анри Барбюс. «Арсенал» // Известия ЦИК. — 1929. — № 37. — 14 февраля. — С. 3.

Кадры из фильма «Арсенал». 1928 г.

Кадры из фильма «Перекоп». 1930 г.

Киноочерк «Перекоп» («Песня о Перекопе») И. Кавалеридзе, так же как и картина Довженко, вызвал неоднозначную реакцию. Кавалеридзе, как и Довженко, применял новаторские методы в работе. Но многие рецензенты расценили опыты Кавалеридзе как формализм.

Фильм Кавалеридзе был выпущен к 10-летию взятия Перекопа. Отметим, что о блестящей операции Красной армии — форсировании Сиваша с последующим взятием Перекопа, ВУФКУ в 1923 году планировало поставить фильм «Даир» по мотивам повести А. Малышкина «Падение Даира». В прессе даже сообщалось, что к съемкам картины привлекаются войска[551]. Вторая нереализованная попытка — постановка фильма «Перекоп», была предпринята летом 1924 года в Крыму компанией Левфильм по одноименному сценарию Я. Гольдмана и Ю. Саблина[552].

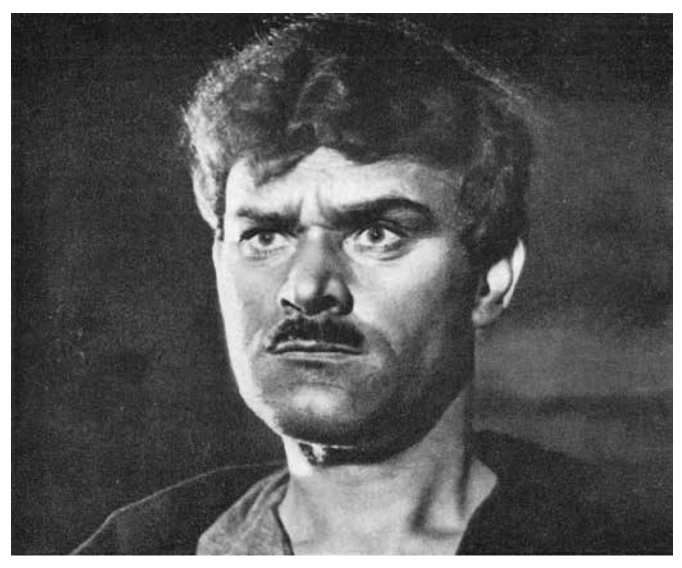
В фильме Кавалеридзе гражданская война и ее кульминационная точка — Перекоп, тесно связаны с классовым мироощущением крестьянской бедноты. Герой картины — крестьянство. Преимущественно через показ борьбы крестьянства с кулачеством раскрыта в фильме тема борьбы за советскую власть и за диктатуру пролетариата. Этот мотив красной нитью проходит через

551. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 18.
552. Мелик-Хаслабов В. «Перекоп» // Кино-неделя. — 1925. — № 37. — 14 октября. — С. 15.

всю картину. Таким образом, Кавалеридзе использовал принцип «аттракционов», который впервые сформулировал С. Эйзенштейн и блестяще продолжил и обострил в своих работах А. Довженко.

На допремьерных просмотрах даже звучали заявления, что «Перекоп» выше и значительнее «Арсенала». Но эти заявления оказались слишком поспешными и безапелляционными. Картина подверглась критике не только за формально-эстетские эксперименты, но и за преуменьшение подлинного социального смысла классовой борьбы. Также рецензентами отмечалась слабость самого сценария и примитивизм диалогов. Н. Колин в развернутой рецензии на фильм «Перекоп» отмечал, что благодаря таланту скульптора Кавалеридзе умело использует свет и ракурсы, и благодаря этому картина превратилась «в серию эффектных диапозитивов»:

«Однако в одном мы уверены, что не динамические качества кинематографа, не кинематограф как средство фиксации движения привлекли внимание



Кадры из фильма «Перекоп». 1930 г.

Кавалеридзе. В кинематографе Кавалеридзе не стал кинематографистом, оставаясь до конца скульптором, порой талантливым. Для Кавалеридзе динамический материал в кино, в том числе и люди, — всего лишь своеобразный сорт глины, новые средства для создания скульптурных произведений. Залежи этой “глины”, по всей вероятности, и привлекли к себе внимание скульптора Кавалеридзе, до тех пор имевшего в своем распоряжении относительно ограниченные возможности в выборе материала.

Работа Кавалеридзе над композицией кадра направлена к созданию максимально законченного в себе, чаще всего не связанного с предыдущим и последующим кадра-картинки или изваяния. Статика внутри кадра позволяет зрителю вдоволь налюбоваться и оценить композиционную законченность рисунка. Отсюда проистекает своеобразная нарочитость, манерность каждого кадра. В целом же благодаря этому картина превращается в серию эффектных диапозитивов. <…>

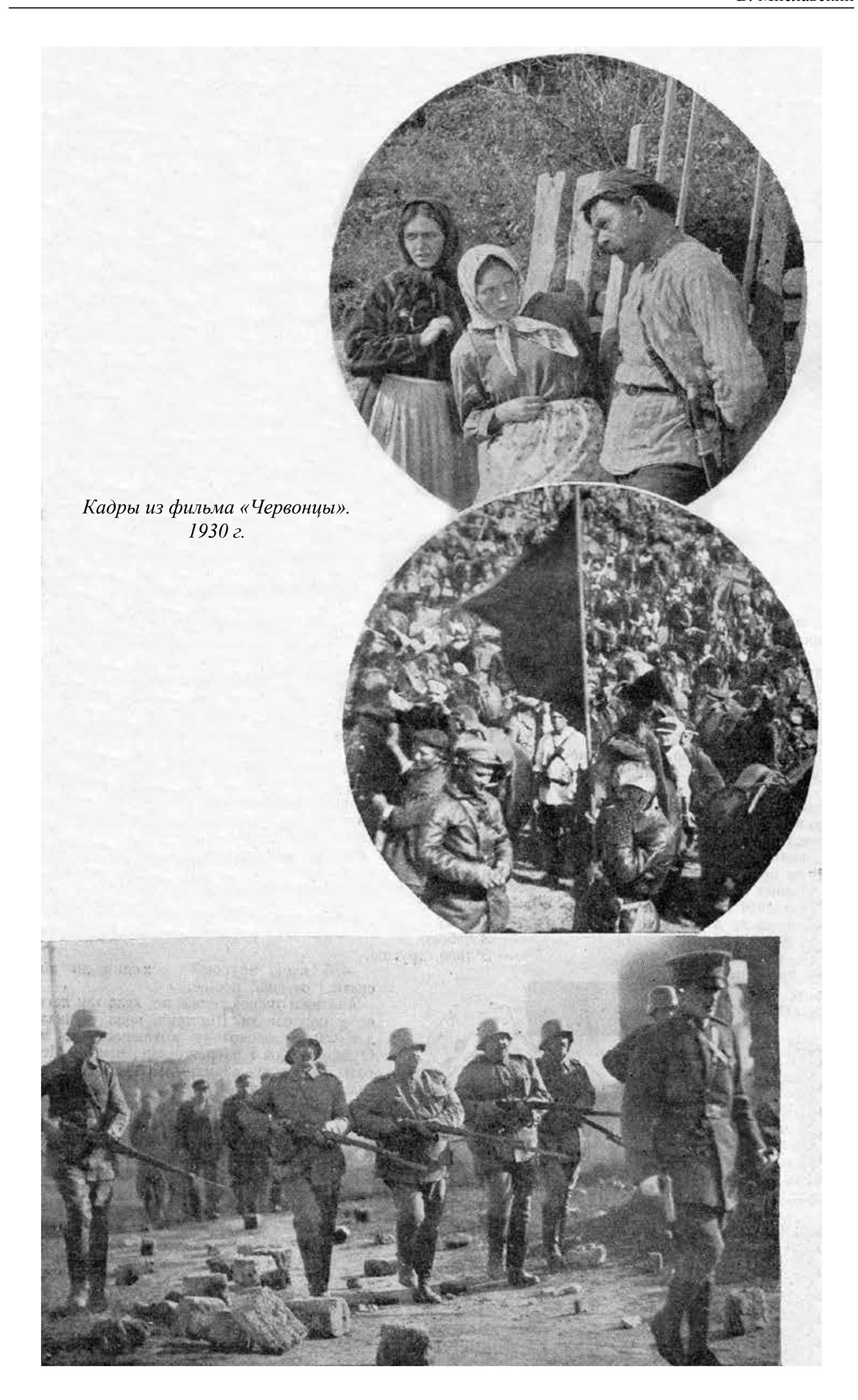
Таким образом, героический эпизод из истории гражданской войны превращен Кавалеридзе в материал для выхолощенных в политическом отношении формально-эстетских экспериментов. Лишний раз на экране затушевывается подлинный социальный смысл прошедших и предстоящих классовых боев. И это потому, что Перекоп использован лишь в качестве пассивного материала для формальных экспериментов скульптора Кавалеридзе. Отсюда все качества, позволяющие нам считать произведения Кавалеридзе вредными, а кинематографический путь его неправильным»[553].

Вся статья Колина сводилась к тому, что Кавалеридзе остался скульптором и поэтому и использовал в режиссуре формалистический подход и, таким образом, не добился необходимого результата. Украинские же рецензенты, наоборот, считали, что Кавалеридзе-режиссер победил Кавалеридзе-скульптора и создал полноценное произведение с яркими художественными образами:

«В “Перекопе” кинематографист победил скульптора. “Перекоп” — это уже не лабораторная работа, не противоречивый эксперимент, — это произведение зрелого мастера, рассчитанное на широкую аудиторию. <…> Кавалеридзе удивительно владеет важнейшим инструментом киномастерства — светом. Свет у него — главный фактор не только пластичной организации материала, но и ритмического построения картины <…> “Перекоп” — большое и высокоталантливое произведение украинской кинематографии. Разнохарактерность оценок картины свидетельствует только о том, что вся ее художественно-идеологическая конструкция, несмотря на кажущуюся простоту и “доходчивость” до массового зрителя, по сути сложная и требует глубокого и подробного анализа. <…> Большой избыток надписей в “Перекопе”, и не только в “Перекопе”, но, например, и в “Арсенале” Довженко, в “Хлебе” Шпиковского и т. д., — это признак капитуляции передового отряда немой кинематографии перед наступлением тонового кино»[554].

«Литературные страницы героических эпизодов гражданской войны и ликвидации интервенции бледнеют перед художественными, сочными, сильными образами, которые подал режиссер Кавалеридзе в последнем своем произведении

553. Колин Н. «Перекоп» / Николай Колин // Кино и жизнь. — 1929. — № 31. — С. 6.
554. Лядов М. «Перекоп» / Микола Лядов // Життя й революція. — 1930. — Книжка Х. — Жовтень. — С. 151–152.



*Кадры из фильма «Червонцы».
1930 г.*

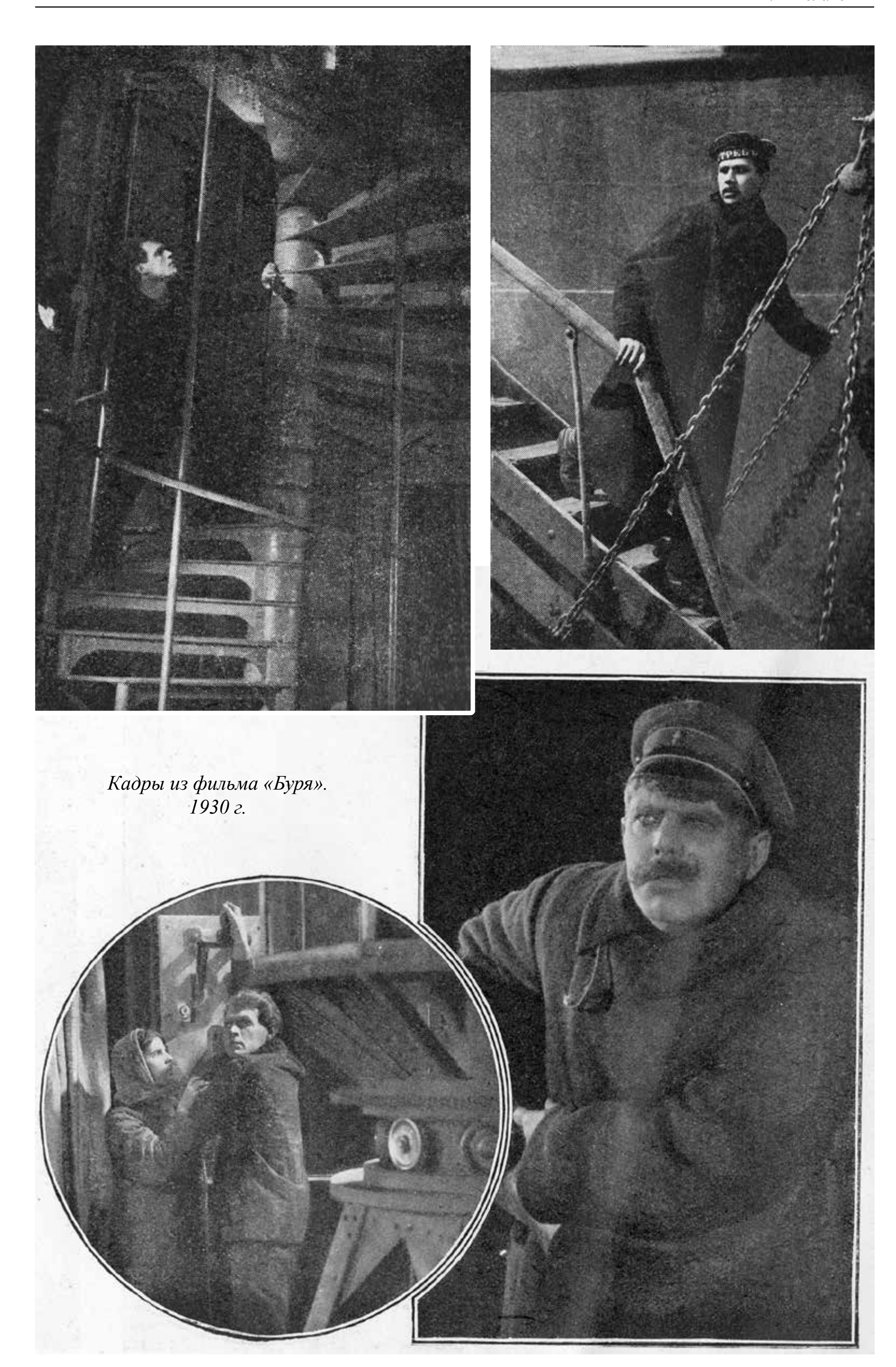
“Перекоп”. <…> Картина поражает своей гениальностью художественного восприятия, в которой психологический реализм переплетается с синтетическими образами»[555].

Большая часть фильмов о революции и гражданской войне, созданная ВУФКУ в 1928–1930 годах, оказалась проходной — малоинтересной с художественной стороны и не пользовалась успехом у зрителей. Часть картин о гражданской войне освещала целые пласты — бои Красной армии с гетманством, петлюровскими, польскими и немецкими войсками под Полтавой, Киевом, Перекопом, Черниговом: «В сугробах» (1929, сцен. Л. Ляшенко; реж. П. Долина), «Тебе дарю»[556] (1930, сцен. и реж. В. Радыш), «Червонцы» (1930, сцен. М. Олейниченко; реж.: П. Чардынин, М. Шор).

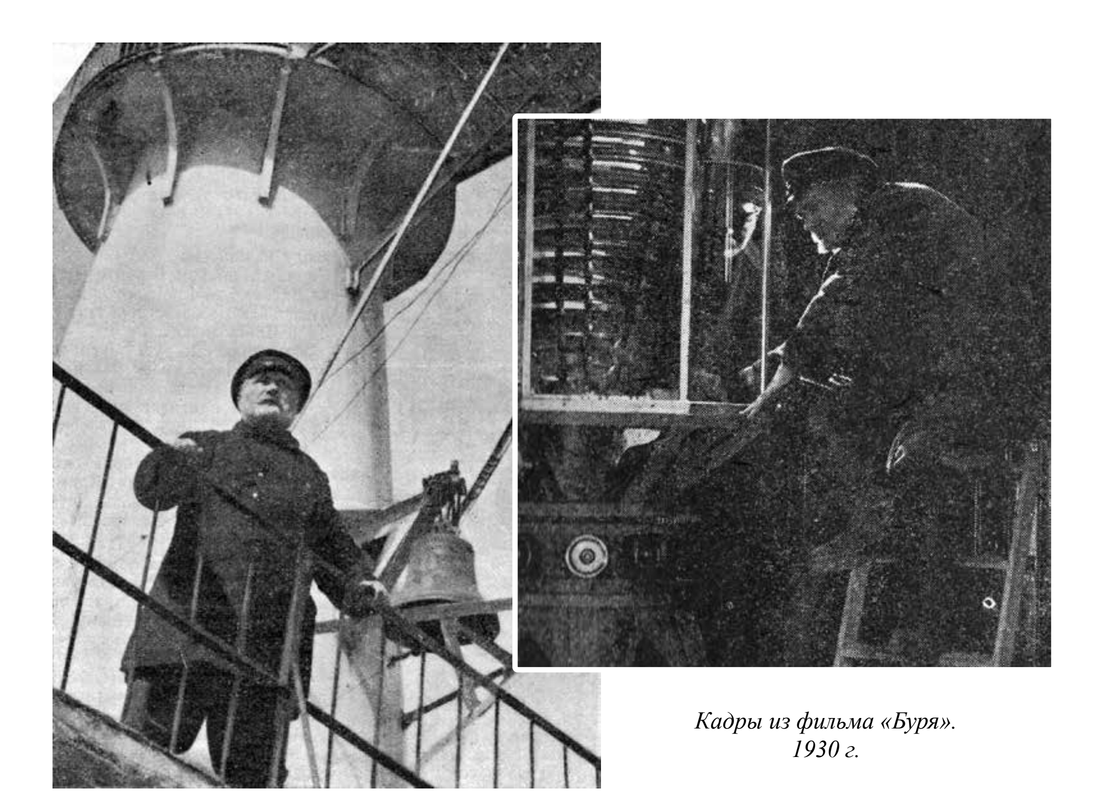
В некоторых фильмах были отражены локальные события гражданской войны в Одессе. В фильме «Буря» (1928, сцен. Н. Биязи; реж. П. Долина) матрос-подпольщик отключил сигналы маяка и тем самым спровоцировал крушение судна с боеприпасами для белогвардейских подразделений.

Кадры из фильма «Буря». 1930 г.

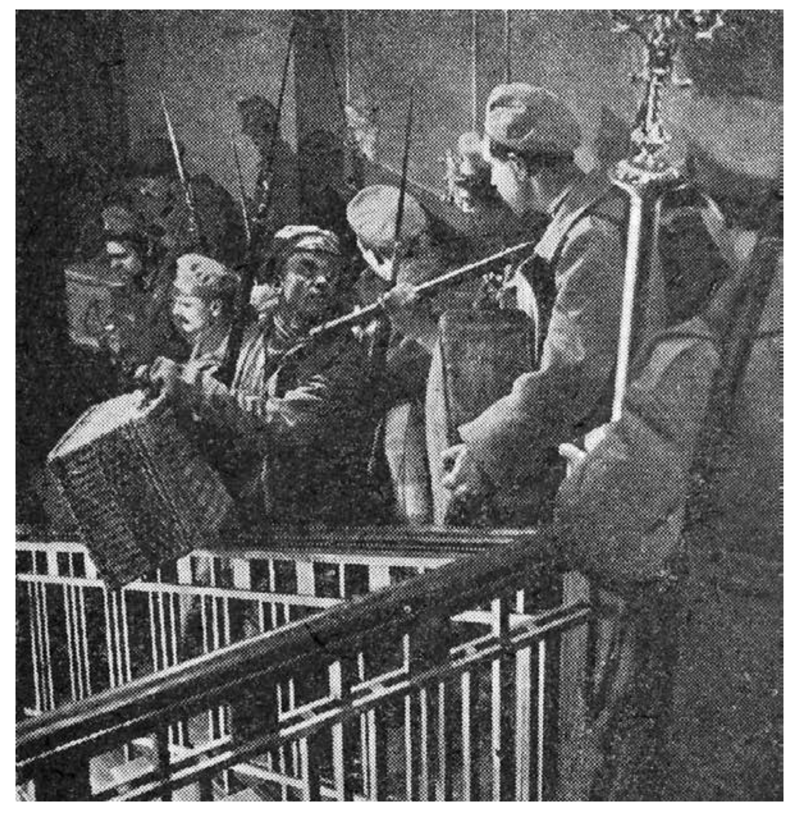
555. Левчук В. Перекоп / Василь Левчук // Кіно. — 1930. — № 17(89). — [Вересень]. — С. — 11.
556. Целесообразность выпуска фильма была под вопросом не только из-за художественных недочетов. Главрепертком негативно воспринял фильм и посоветовал ВУФКУ «с большевистской решимостью сделать необходимые практические выводы». См.: І. А. «Тобі дарую» // Радянське мистецтво. — 1929. — № 11(30). — 23 грудня. — С. 11. В начале 1930-х годов фильм подвергся жесткой критике. Ему вменялась в вину попытка перекрасить пролетарскую революцию в Украине в национальную революцию. И что редактор художественного отдела Киевской кинофабрики Я. Савченко, развивая эти националистические теории о сути петлюровщины, исходил из тех основных положений, что «в петлюровской армии была дифференциация, и часто взгляды петлюровцев сходились с взглядами коммунистов». См.: Стенограмма обсуждения либретто М. Капчинского // Пламя. — 1932. — 9 июля. — С. 5.

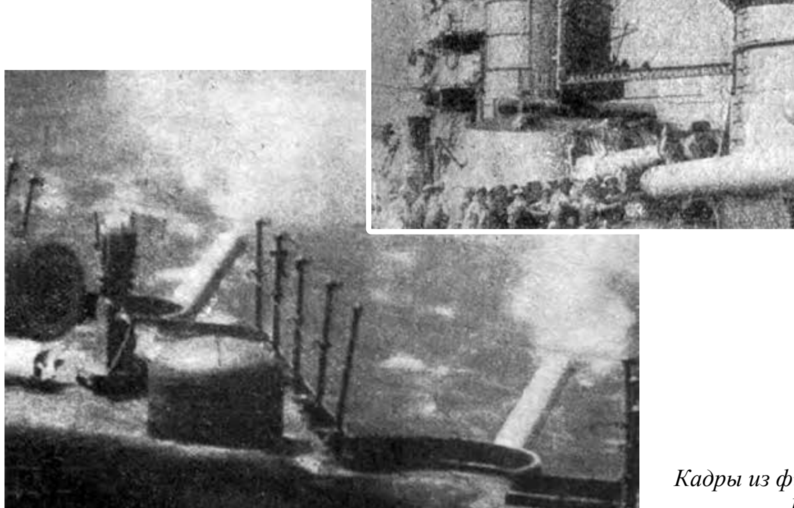


Кадры из фильма «Буря».
1930 г.



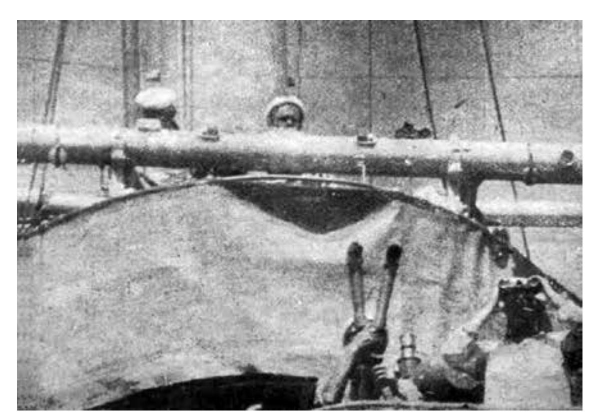
Кадры из фильма «Буря». 1930 г.





*Кадры из фильма «Мирабо».
1930 г.*

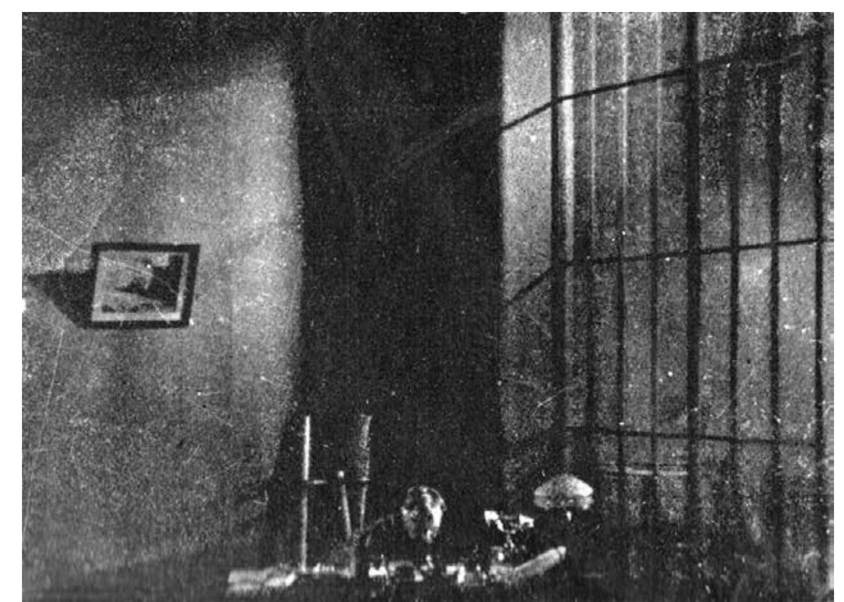
О восстании французских матросов крейсера «Мирабо» во время оккупации Одессы войсками Антанты рассказывалось в картине «Мирабо» (1930, сцен.: А. Агаларов, А. Кордюм, К. Матиаш; реж. А. Кордюм).



Кадры из фильма «Мирабо». 1930 г.

Ряд картин революционной тематики также оказались низкого художественного уровня. Среди малопримечательных работ отметим фильм «Черные дни» (1930, сцен.: В. Фальский, П. Долина, А. Корнейчук; реж. П. Долина) о подпольной работе РСДРП в Полтаве накануне революции 1905 года и картину «Провокатор» (1928, сцен. О. Досвитный; реж. В. Турин)[557] о студенте-революционере, выдавшем полиции своих товарищей.

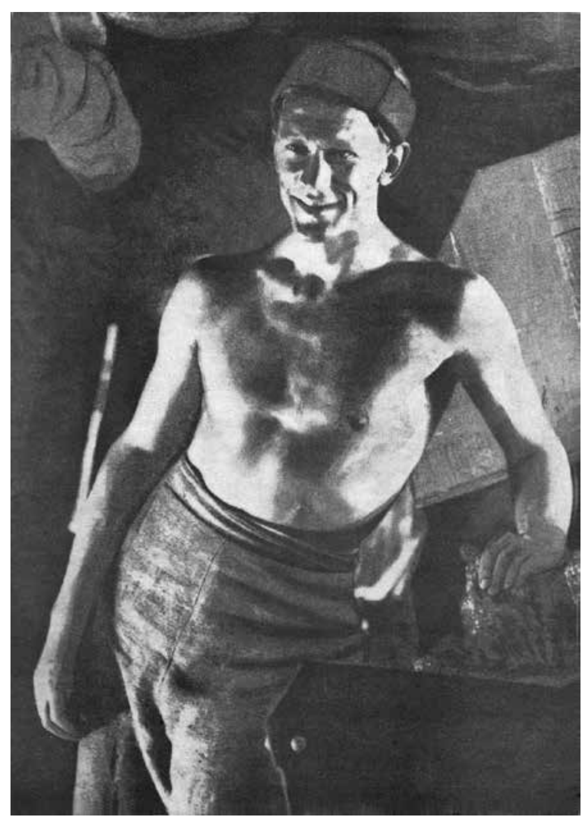
557. Среди достоинств картины отмечалась хорошая операторская работа и отдельные сцены. См.: К. Мих. «В павутині» / Мих. К. // Нове мистецтво. — 1928. — № 1(71). — 3 січня. — С. 9. По свидетельству очевидцев, Нарком просвещения РСФСР А. Луначарский после просмотра картины признал, что она является «большим художественным произведением». См.: Кінохроніка: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 4. — 6 лютого. — С. 11; Тов. Луначарський про фільм «В павутині»: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 5(75). — 7 лютого. — С. 15.

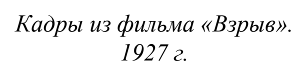


Кадр из фильма «Черные дни». 1930 г.

Кадры из фильма «Провокатор». 1928 г.

Кадры из фильма «Провокатор». 1928 г.





Кадры из фильма «Взрыв».
1927 г.

Но, пожалуй, самым провальным оказался «Взрыв» (1927, сцен. Н. Лядов. реж. П. Сазонов) о жестокой эксплуатации рабочих на угольных шахтах Донбасса, вызвавшей вооруженное восстание в предреволюционные дни 1917 года. Картина «Взрыв» вызвала буквально взрыв негодования у общественности и в УССР, и в РСФСР. Приведем два типичных отзыва украинской и российской прессы:

«“Взрыв”, шедший на прошлой неделе, должен был, кажется, тоже найти успокоение на кладбище фабричных полок. Однако она воскресла из мертвых, эта последняя ставка, именовавшаяся кинорежиссером Сазоновым»[558].

«Группа ленинградских инженеров обратилась с протестом во Всесоюзную Ассоциацию инженеров против демонстрирования фильма “Взрыв”, считая его подлинной травлей против спецов. Центральная фигура этого фильма — инженер Клеймович выведен в исключительно отталкивающем виде: по ходу действия он эксплуатирует рабочих на шахтах, насилует работниц, замуровывает живых людей и т. д.»[559].

Негативно о сценарии «Взрыв» отозвался украинский писатель Д. Бузько. По его мнению, ценности большой сценарий не имел, потому что такой устаревший материал требовал, по крайней мере, высокохудожественной разработки, чего в сценарии не было[560].

Фильмы о временах революции и гражданской войны мало интересовали зрителя в отличие от остросюжетных, эмоциональных зарубежных картин. В связи с этим перед советским кинематографом стояла задача освоения традиционно популярных жанров — приключение, комедия, драма, мелодрама и т. п. При этом фильмы должны были отвечать требованиям большевистской власти, то есть кроме захватывающего сюжета быть идеологически выверенными. Этим объясняется то, что в первой половине 1920-х годов фильмы, поставленные дореволюционными специалистами, базировались на популярных фабулах, но содержали новую революционную тематику. Таким образом, в начале 1920-х годов в Украине развивалось

558. Уэйтинг. Глядя на экраны // Театральний тиждень. — 1927. — № 8(97). — 25 січня. — С. 4.
559. Новости экрана и театра // Томский зритель. — 1926. — № 3. — 13 ноября. — С. 6.
560. Бузько Д. Указ. соч. — С. 141.

Кадры из фильма «Темное царство». 1929 г.

направление, которое опиралось на дореволюционный психологический фильм и символистский и экспрессионистический театр. Н. Лядов, исследуя зарождения украинской кинокультуры, отмечал о присутствии в ней национально-революционных элементов, которые он объяснял искусственным отставанием культурного процесса Украины в течение многих веков. 1920-е годы исследователь называл «пьянкой временем ренессанса», когда украинский кинематограф делал первые, смешные, неуклюжие шаги. Коренным переломом в развитии украинского кино Н. Лядов называл 1927 год, когда, по его мнению, уже можно было говорить о появлении кинокультуры. Картины, выпущенные ранее, он называл «откровенной халтурой»[561].

6.4 Детский кинематограф

Уже в 1918 году в РСФСР открывается первый государственный детский театр; издательство «Парус» выпускает книги для детей разных возрастов; Максим Горький издает сборник рассказов «Дети»; Александр Серафимович, Демьян Бедный пишут для юных читателей свои первые книжки. В том же году Московский кинокомитет выпускает картину «Сигнал» (по одноименному рассказу В. Гаршина). Развитие детской кинематографии протекало сравнительно медленно. В 1919 году на экраны было выпущено около шестидесяти фильмов, но детских из них было всего пять. За три следующих года, когда производство игровых фильмов несколько сократилось, был создан только один детский фильм («Хвеська», реж. А. Ивановский).

Вплоть до 1924 года в СССР детские фильмы появлялись на экране редко, их выпуск не носил сколько-нибудь систематического характера и не вызывал ни в

561. Лядов Н. Рождение украинской кино-культуры / Н. Лядов // Ветер Украины: альманах ассоциации революционных русских писателей «АРП». Кн. 1. — К.: АРП, 1929. — С. 143.

кинематографической, ни в педагогической печати серьезных откликов. Первыми задумались о больших воспитательных возможностях кино педагоги. Сначала они применяли его в школе просто как учебное пособие, демонстрируя детям по преимуществу фильмы видовые, географические, научно-познавательные.

Сама советская кинематография была еще слишком молода для того, чтобы теоретически осмысливать проблемы детского кино и полностью практически решать вопросы, связанные с постановкой специальных фильмов для детей. В то время в большей степени рассматривалась возможность покупки за границей детских фильмов и специального кинооборудования для школ, нежели собственное кинопроизводство.

И если организация платных сеансов для школы считалась недопустимой, то особые сеансы с соответствующим образом подобранными программами и лекциями для взрослых могут быть платными. Подобный подход считался оптимальным, поскольку вложенные средства должны были со временем окупиться, и прибыль от подобных сеансов предполагалось направить на развитие школ.

«Для правильной государственной постановки такой работы, конечно, потребуется соответствующий масштаб ее, несколько тысяч школьных аппаратов, десятки тысяч фильм, — отмечал рецензент на страницах газеты «Кино». — Мне возразят, что это невозможно сейчас из-за недостатка средств.

Но, во-первых, школьные аппараты и школьные фильмы, по сравнению с обычными, — вдвое, втрое дешевле. Во-вторых, часть такой грандиозной покупки могла быть совершена в кредит за границей. Но главное то, что все затраченные на это дело суммы очень скоро могут быть возвращены полностью государству самой же школой, а может быть, и явятся значительным и вполне рациональным источником по изысканию столь необходимых сейчас школе средств.

Дело в том, что репертуар школьного кинематографа — ленты геогр., истор., этнограф., примышлен. производств., по медико-санитар., гигиене и т. д., при всех новостях, которые сейчас существуют в Германии и особенно в американской кинопромышленности в этой области, должен явиться одновременно прекрасным материалом для внешкольной работы кинематографа, как в деревнях, так и в городах, в духе, требуемом сейчас периодом восстановления хозяйственных сил страны. <…>

Деревня имеет огромное количество денежных знаков и никаких разумных развлечений. Готовым штатом киномехаников при несложности школьных аппаратов может явиться армия сельских учителей, что даст ей значительный, немедленный и реальный подсобный заработок. Коммерческая эксплуатация школьного кинематографа, таким образом поставленного, несомненно, даст, кроме великой пользы населению, значительные средства государству. Эти средства очень скоро вернут все затраты на аппараты и ленты, а может быть, как я уже сказал, явятся и подсобным источником столь нужных школе средств»[562].

17 декабря 1922 года по инициативе и под председательством директора Севзапкино Д. И. Лещенко в Петрограде состоялось первое совместное заседание работников государственной кинематографии и представителей новой, так назы-

562. Г. Б. Кино и школа // Кино. — 1922. — № 1. — 20 октября. — С. 21.

ваемой красной профессуры, посвященное утверждению плана работ с использованием в школах кино как учебного пособия[563].

Однако обсуждение проблематики школьного и учебного кино приковывало к себе в большей степени внимание педагогов, а не кинематографистов. Изучение периодической кинематографической печати тех лет свидетельствует о том, что первые статьи по вопросам кино для детей были связаны именно с проблемами школьного кино. Именно со школьного кино началось обсуждение тематического направления детской кинематографии, изучение восприятия юного зрителя и влияния кинофильмов на психику ребенка.

«Неоднократно за последние годы поднимался вопрос о необходимости устройства детских киносеансов и даже об организации производства детских картин. Если последнее пока еще не проведено в жизнь, то киносеансы для детей получили настолько широкое распространение, что редкий кинотеатр не дает их. Казалось бы, что наконец-то дети обеспечены подходящим репертуаром, и уничтожается вредное влияние посещения взрослых киносеансов детьми и учащимися, не достигшими совершеннолетия. А между тем дело обстоит не только не лучше, но отчасти даже хуже, чем прежде. Последние годы существовал ненормальный факт отсутствия детских картин, а теперь... Какой же теперь репертуар обслуживает эти детские сеансы? Ответ печальный — самый неподходящий, а потому и вредный. <…>

Видовые картины, имеющие значение, как вспомогательные элементы развития ребенка и его художественного чутья, почти совсем исчезли с наших экранов, так как их производство поставлено в настоящий момент весьма слабо. <…>

Перейдем теперь к центру программы детских киносеансов, к центру, которым в большинстве случаев является кинодрама. Здесь царит уже совершенно недопустимое явление, основанное, по-видимому, на чисто материальной выгоде. Драма, на которую при ее первоначальном демонстрировании не допускались лица моложе 16-ти лет, после того как кинотеатры исчерпали все выгоды со взрослой публики, переходит в утреннее детское кино. Ясно, что при этом руководствуются не соображениями педагогического характера, а грубой денежной наживой. <…>

Киносеансы для детей должны быть помощью педагогической и общественной работе, а не дешевой распродажей подержанного товара неопытному покупателю»[564].

Сама детская аудитория невольно ускоряла создание этой специальной отрасли кинематографии. Заполняя кинотеатры, где демонстрировались детективы, любовные драмы, бесконечные истории убийств (то есть вовсе не детские фильмы), дети заставляли и педагогов, и общественные организации задумываться о вредном влиянии, которое оказывают подобные зрелища на развитие характера ребенка. В прессе начинают появляться статьи, посвященные различным вопросам детского киноискусства.

Однако киноорганизации неохотно откликались на подобные призывы. Первые детские фильмы («Сигнал», 1918), а также картины, созданные в 1919 году («Алешина дудка», реж. В. Касьянов; «Девочка со спичками» и «Новое платье

563. Кино в школах: [Ред. ст.] // Кино. — 1922. — № 4. — 25 декабря. — С. 29–30.
564. Бартэн А. Киносеансы для детей // Новый зритель. — 1925. — № 2/3. — 12 мая. — С. 12–13.

короля», реж. Ю. Желябужский; «Герасим и Муму», реж. Ч. Сабинский), остались незамеченными. В Украине первый детский фильм вышел лишь в 1925 году («Марийка», реж. А. Лундин).

В 1922 году была основана пионерская организация. За несколько лет ее существования количество пионеров составляло лишь 5 тысяч человек. В эти годы во многих городах Союза начинают издаваться детские газеты и журналы. Характерно, что именно в это время появился первый значительный советский фильм для детей. Это был фильм «Красные дьяволята», выпущенный Госкинпромом Грузии в 1923 году (реж. И. Перестиани). Картина на многие годы завоевала любовь юного зрителя и по существу положила начало истории советской детской кинематографии.

Печать не уделяла детской кинематографии значительное место. Публиковались в основном статьи, в которых обсуждались проблемы киноискусства для детей, связанные только с вопросами «школьного кино». Причем проблема «школьного кино» рассматривалась, главным образом, в связи с учебным процессом. С 1924 года «школьное кино» понималось уже более широко, и педагогов стал занимать, прежде всего, вопрос воспитательный. При помощи правильно организованных киносеансов в школе они стремились бороться с дурным влиянием «взрослой» кинематографии. Увлечение детей кинокартинами было настолько сильным, что в одной из статей, посвященных детской кинематографии, отмечалось: «Никакие законодательства, никакие запретительные системы и ограничения о посещении кино детьми и опыты регламентации детского кинофильма не спасут детей и подростков от развращающего влияния общедоступного кино, оздоровление которых должно стать задачей дня»[565].

В этой статье, как и во многих других, автор утверждал, что посещение детьми кино носит ужасающе неорганизованный характер, что школьные и пионерские организации редко устраивают массовые посещения кинофильмов, сопровождающиеся обсуждением содержания картины. Дети ходят в кино без всякой системы, и запрета посещения даже особо вредных картин, по существу, нет. Справедливо указывалось также, что наиболее распространены в репертуаре для детей кинопьесы «сенсационного характера», в основу которых положены различные преступления, убийства, воровские проделки, мелодрамы, похождения сыщиков и бандитов. В полтавских газетах сообщалось, что некие мальчики, изобличенные в покушении на убийство с целью ограбления, показали, что им хотелось быть такими же героями, как в картине «Доктор Мабузе»[566].

В связи с этим ставился вопрос о запрещении детям посещать кинотеатры без родителей и воспитателей. Но главную надежду возлагали все-таки на школьное кино. «Школьное кино должно вступить в борьбу с экраном городских кино, тем более что “кинострасть” — болезнь, так ярко охватившая молодежь, — хотя и не в такой степени, но охватила ее уже и в провинции»[567].

565. Диканская В. Школа и кино // Советское кино. — 1925. — № 1. — С. 17.
566. Веритэ И. Киноагитация и действительность // Пролетарская мысль. — 1923. — № 8/9. — Август–сентябрь. — С. 52.
567. Танкова Л. Кино в школе // На путях к новой школе. — 1927. — № 11. — Ноябрь. — С. 62.

В цитируемой статье приводился цифровой анализ ответов школьников. Из этого анализа делались выводы — у детей еще не пробудился интерес к научным картинам. «Тяги к знанию через кино у наших ребят мы не улавливаем. Научная картина еще не завоевала их симпатии»[568]. Автор статьи приходит к заключению, что педагоги «должны приучать ребят к хорошей серьезной картине, приучать их видеть в кино не пустое развлечение», а художники должны «развернуть на экране вопросы знания и науки в интересной форме, вопросы быта в соответствующей постановке»[569].

Ростовская газета «Молот» поместила материал о том, как в Ейске двумя подростками, 17-летним Гришей Кремянским и 15-летним Степой Яченко, был убит комсомолец Беспалов. Убит — потому, что преступникам нужен был револьвер Беспалова для начала своей преступной карьеры. Во время следствия, сообщалось в газете «Молот», «“неустрашимый” Гриша Кремянский “держится с гордостью неустрашимого убийцы”:

“ — Убил — я! Револьверы — мои! Мои ребята готовили ряд больших ограблений…” Откуда это? Откуда этот гнойный, отвратительный, человеконенавистнический романтизм у 17-летнего сына рабочего? У кого он взял эти заученные слова? Ну, разумеется, у “великого немого”! Разумеется, их говорил Том — Мокрая Рука, отрывая ноги у старушки Терезы, спрятавшей клад у Черной Горы. “Кремянский и Яценко — завсегдатаи кино, любители картин с потоками крови”… “Гриша Кремянский выходил из кино сам не свой”»[570].

Комментируя это сообщение, ленинградская «Вечерняя Красная Газета» от 12 апреля 1926 года делает выводы: «Со столичного экрана уже исчезают эти многометровые пропагандисты преступления. Но в провинции, особенно глухой, “Тайны Нью-Йорка” еще в полном почете. Сегодня они дали плоды в Ейске. И можно ли быть уверенным в том, что завтра в Армавире, Минусинске или Козлове воспитанники детдомов, по примеру Ейских героев, не пойдут искать лавров “Кривого Джона” и десяти серий славы?»[571].

6 января 1927 года многие российские газеты опубликовали заметку, в которой сообщалось об убийстве 6-летнего ребенка, совершенном 15-летним мальчиком с целью ограбления. Способ убийства был взят из фильма «Когда растает снег», а деньги, вырученные за продажу пальто убитого, потрачены на кинематограф[572]. Рецензент журнала «Жизнь искусства» С. Розанов с горечью отмечал, что кинематограф является «академией бандитизма» для детей[573].

Киевский журнал «Театр — музика — кіно» также неоднократно обращал внимание своих читателей на проблему роста детской преступности под влиянием кинематографа: «За последние недели зарегистрировано 8 краж несовершеннолетними, совершенных ими с целью посещения кино. В двух случаях кино оказало роковые последствия. Мальчики, инсценируя сцену повешения, задушили своего

568. Там же. — С. 61.
569. Там же. — С. 62.
570. Цит. по: Филиппов Борис. Кино в рабочем клубе. — М.–Л.: Кинопечать, 1926. — С. 3.
571. Там же. — С. 4.
572. Менжинская. О детском кино // Кино-фронт. — 1927. — № 2. — 1 февраля. — С. 3.
573. Розанов С. Дети и кино // Жизнь искусства. — 1927. — № 37(1168). — 13 сентября. — С. 9.

товарища. В другом случае мальчик, желая изобразить нападение разбойников, нечаянно застрелил своего приятеля[574].

В 1928 году, исследуя причины детских преступлений, Киевская комиссия по делам несовершеннолетних правонарушителей обнаружила, что одной из главных причин детских правонарушений является кино. Среди всех детей, прошедших через комиссию, 16% совершили преступления под влиянием кино. Среди школьников таких детей оказалось 17%. Составленную комиссией анкету о кино заполнили 50 детей. Почти все дети на вопрос — «почему им нравится кино»? — ответили: «за то, что там можно видеть кровь»[575].

«…У вашей вдовы-дворничихи три сына. Младшему из них десятый год, а старшим лет по тринадцати. Парни способные. Старший по уличным вывескам натаскался читать, а младший украсил рисунками проходы и коридоры лестниц. Вот этих-то ребят и коснулся луч кинокультуры 5-го Госкино. Как-то раз они просидели весь вечер в 5-ом Госкино, с жадностью поглощая чудеса храбрости шайки бандитов-головорезов. Результаты проявились в тот же вечер. Когда дети вышли из кино, была уже ночь… Крещатик им показался каким-то особенным — незнакомым. Лица прохожих были таинственны и многозначительны, словно высвеченные из только что виденной картины. Братья почти не сговаривались. Один из них толкнул другого на проходившую даму. Дама от неожиданности вскрикнула и выронила ридикюль. Секунда — и ридикюль оказался в руках одного из братьев. Раздались свистки… Подбежал милиционер… Поднялся обычный уличный скандал. А виновники были уже у себя дома в подвале. Их грудь распирал первый успех героизма и сладость совершенного преступления, навеянного воровскими фильмами. Впоследствии братья просмотрели все фильмы этого театра…»[576].

Проблема посещения детьми сеансов для взрослых поднималась в 1920-е годы неоднократно. В прессе отмечалось, что никто так сильно не воспринимает кино, как дети. Ленинградская газета «Кино-неделя» в 1924 году в редакторской статье, посвященной проблеме отсутствия в кинотеатрах детского репертуара, отмечала:

«Очистить Авгиеву конюшню репертуара детского кино отнюдь не трудно, но как начать эту ответственную работу созидания новых кинофильмов, вполне отвечающих требованиям воспитательного характера и требованиям художественным? Трудность подхода усугубляется тем, что до сих пор в этой области нет мало-мальски удовлетворительной подготовительной работы. Все, что сделано до сих пор, можно с легким сердцем выкинуть, как ненужную дребедень. Разумеется, могут оказаться и исключенья, но можно и, не рискуя ошибиться, сказать наперед, что они будут и малочисленны, и ничтожны по содержанию…»[577].

«Не зная “чудесных возможностей техники” — дети окружают киноактеров буквально ореолом незаслуженного героизма и чуть ли не стремятся им подражать. Воспитанные на американской детективной фильме — вкусы наших ребят развращаются и выдержанная фильма часто с их стороны не встречает должного внимания. Нередко также — и самые кинотеатры являются рассадниками хулиган-

574. Дети и кино: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 34. — 13–20 липня. — С. 4.
575. «Діти й кіно»: [Ред. ст.] // Пролетарська правда. — 1928. — № 121(2033). — 26 травня. — С. 4.
576. О. Р. «Культработа» 5-го Госкино // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 42. — С. 9.
577. Цит. по: Парамонова К. К. Рождение фильма для детей. — М.: ВГИК, 1962. — С. 20.

ства; и случается так, что дети, благодаря “благотворному” влиянию кино и той атмосфере, которая вокруг него создается, — делаются способными на грубые антиобщественные поступки»[578].

«В деле борьбы за культурную революцию кино набирает все больший вес. Оно — один из огромных факторов воспитания культурного подъема трудящихся масс. Но не меньший вес имеет кино и как орудие классового воспитания нашего молодого поколения. Для детей кино — одно из самых интересных мест, куда ребенок часто пытается пройти любым способом. Идя в кино, ребенок ищет там острых переживаний: ему больше нравятся трюки, драка, грабеж, стрельба, различные неожиданности и т. д. Ребенок так увлекается этими вещами в кино, что хочет сам воспроизвести их в своей собственной жизни и часто в той или иной форме повторяет то, что видел на экране. И так, кино имеет колоссальное влияние на детей, то воспитательное, то антисоциальное, отрицательное»[579].

В течение 1920-х годов эта проблема широко обсуждалась на страницах украинской печати. Обозреватели отмечали, что кинофабрики за все время своей работы почти ничего для детей не выпустили, «…если вы присмотритесь к посетителям кинотеатров, особенно окраинных, на первых сеансах, то вы увидите, что немалое место среди них занимают дети от 8 до 12 лет. <…> О воспитательном значении такого кино говорить, понятно, не приходится. В большинстве американских картин особенно выпячивается детектив и эротические моменты, что, несомненно, действует весьма разлагающе на психику ребенка. Выход из этого положения один — устройство киносеансов для детей. Правда, у нас почти нет фильм»[580].

Подобной точки зрения придерживался и обозреватель московского журнала «Рабочий зритель». Автор утверждал, что уголовные и приключенческие фильмы вредны детскому зрителю, а в чистом виде киноискусства для детей, по существу, еще не было и, как никогда, назрела острая необходимость в целенаправленном создании фильмов для детей:

«Насмотревшись картин различных похождений, по преимуществу уголовного характера (которыми так богат американский рынок), дети мечтают о побеге из дому, и жизнь свою рисуют не иначе, как полной самых невероятных приключений. «На детскую фильму надо обратить самое сугубое внимание. Однако до сего времени этот вопрос не разрешен. Детям преподносятся картины, если не “приключенческие”, то “фарсовые”. <…>

Сейчас заграничный рынок начал усиленный выпуск кинофильм с участием юных артистов (Джеки Куган, Бебби Педжи и т. д.). Эти картины отчасти могли бы удовлетворить детскую аудиторию, если бы на них не лежал постоянный отпечаток специальных, заграничных “вкусов” — американских — со счастливыми окончаниями (“Дитя Фландрии”, “Мой мальчик” и т. д.), и европейских с более естественным, но — неизбежно трагическим концом (тоже “Дитя Фландрии”)… Все это говорит за необходимость создания своей детской фильмы. Первые попыт-

578. Работа в области детско-школьного кино: [Ред. ст.] // Бюллетень секретариата Центрального совета Общества друзей советского кино. — 1927. — № 2. — Сентябрь. — С. 6.
579. Нулініч О. Кіно й діти // Радянське мистецтво. — 1928. — № 16. — 15 травня. — С. 7.
580. О. В. И. О детском кино // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 5. — 22–29 грудня. — С. 1.

ки в этой области (“Морозко” — Севзапкино) можно приветствовать, но необходимо внести целый ряд поправок и предложений.

Прежде всего, надо использовать заграничный опыт в двух направлениях. Первое — это специальная детская фильма — требует и своего юного актера, за которым в СССР не может быть остановки, так как вряд ли в какой стране детям так часто приходится бывать на сцене и в массовых инсценировках, и в отдельных самостоятельных ролях. Словом, надо создать своего Джеки Куган, свою Бебби Педжи.

Второе — надо отказаться от “сказочного” сюжета и приблизиться к действительности. Таких тем у нас уйма: тут и трагические, и героические, и бытовые. Материал для них дадут: Октябрьский переворот, партизанские отряды, гражданская война, голодовка в Поволжье, пионерская жизнь, комсомолята, фабзайцы и пр. Кроме того, на детской фильме надо показывать, возможно, чаще постоянных любимцев детей — зверей, а также усилить картины рядом спортивных трюков и упражнений… Такие картины будут иметь успех не только у нас, но, возможно, и за границей»[581].

Кроме того, в ответе на вопрос «Какие фильмы не желательны для детей?» профессор П. И. Люблинский отмечал, что «кинематограф в детском возрасте преждевременно будоражит половой инстинкт, у детей еще при незнакомстве с сексуальной жизнью начинает проявляться сексуальное влечение… часто картины настолько сильно запечатлеваются в памяти подростков, что они начинают затем воспроизводить виденные поступки в своей жизни. Здесь большое значение имеет резкое различие в жизненном темпе, который мы наблюдаем в кино и который есть на самом деле. Такие дети, поддавшиеся гипнотическому влиянию кино, становятся как бы наркоманами. Они становятся рассеянными, забрасывают уроки, словом, выбиваются из темпа обычной жизни в сторону иллюзорных переживаний…»[582].

В середине 1920-х годов в украинской прессе также обсуждалась проблема отсутствия детского репертуара в советском кинопроизводстве. В первом же номере журнала украинской кинематографии «Кіно», вышедшем в ноябре 1925 года, В. Арнаутов высказал мнение, что детских фильмов, как, впрочем, и детской литературы, нет из-за множества «объективных» причин — отсутствие профессионального опыта, установок педагогов и т. д.: «Наши художники — это люди серьезные, целиком поглощены интересами взрослого населения. Это слои, наиболее доступные для их наблюдений, наиболее им знакомы, и нет ничего удивительного, что они преимущественно такие слои обслуживают и описывают. Кроме того, художник, работающий для взрослого читателя или зрителя, чувствует себя свободным в методах своей работы. Литература и фильм для детей ограничивают работу поэтического воображения определенными рамками. Приходится учитывать педагогические соображения и “кто его там разберет, что подходит, а что не подходит для детей”. Короче говоря, вступая на путь творчества для детей, художник чувствует себя связанным рядом дополнительных условий, которые к тому же формулируются педагогами очень туманно»[583].

581. Шибаев А. Дайте детям свою фильму // Рабочий зритель. — 1924. — № 30. — 9–15 декабря. — С. 14.
582. Дети и кино: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 17. — С. 4.
583. Арнаутов В. Про дитячий фільм // Кіно. — 1925. — № 1. — Листопад. — С. 24.

Но, кроме отсутствия опыта работы с детским материалом и детскими сценариями, существовало немало и проблем, связанных с хозрасчетным статусом кинопроизводства и кинопроката, недостаточным изучением детского зрителя, катастрофическим недостатком кинофицированных школ, особенно в селах, и тем, что пропагандистская машина советской власти в большей степени была ориентирована на взрослое население и молодежь.

Основная критика сводилась к тому, что кинематограф рождает в детях поверхностное отношение к художественному творчеству, воспитывает своеобразное упорство у зрителя и дает легкое и дешевое развлечение, оттягивает внимание от «уважительных» книг и «уважительных» занятий. В этих возражениях была доля правды, но и ее диктовали только особенности демонстрируемых фильмов, которые были совершенно не приспособлены для детей.

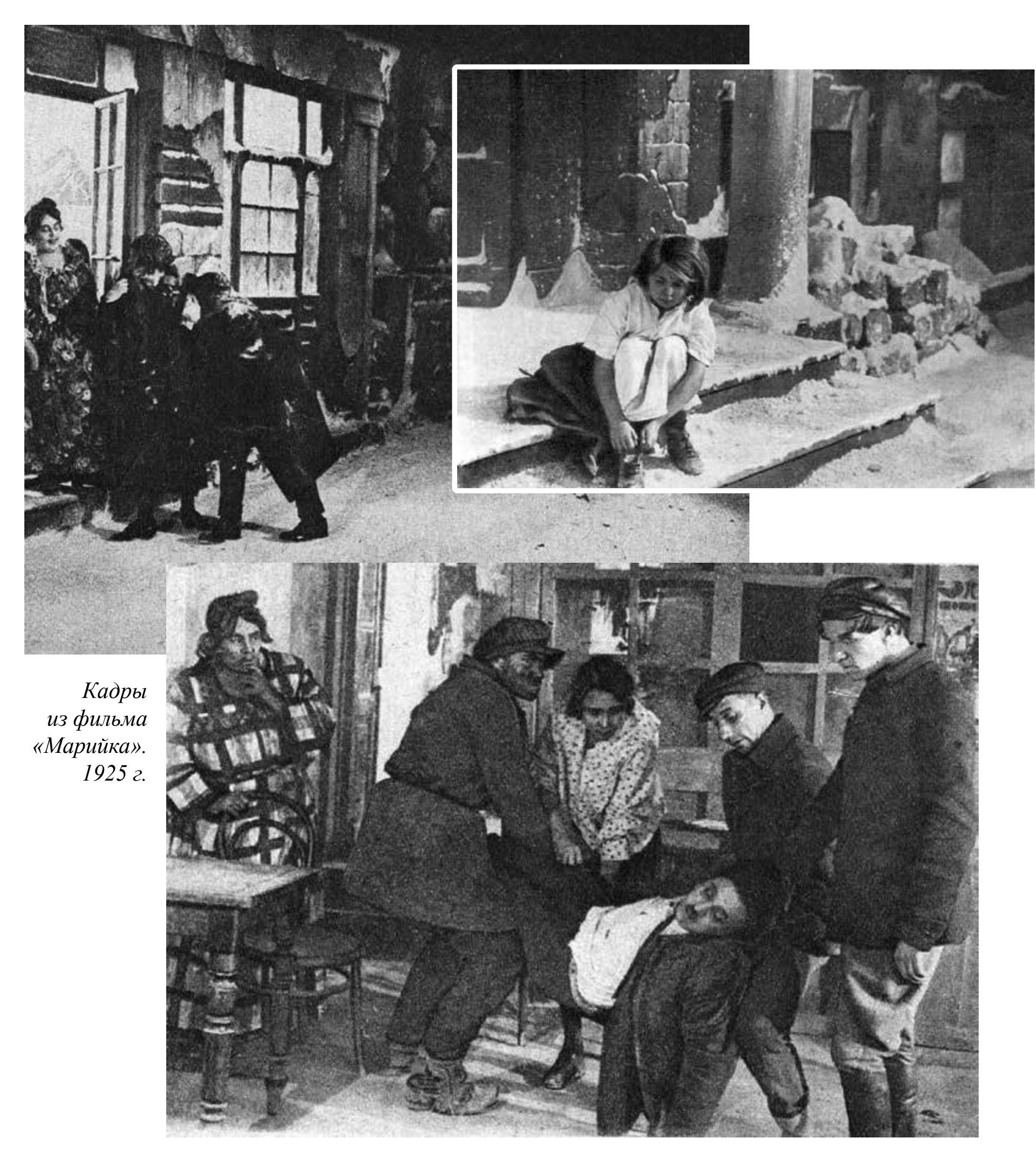
В середине 1920-х годов в Украине было три источника, из которых черпался репертуарный запас детских фильмов, — это приобретение фильмов, пригодных для детской аудитории в США, Германии и РСФСР[584]. Первым детским фильмом украинского производства можно назвать картину «Марийка» (1925, реж. А. Лундин) о беспризорной крестьянской девочке-сиротке, попавшей в годы НЭПа в воровской притон, а со временем вступившей в пионерский отряд.

В то же время существовало мнение, что не нужны детские и юношеские фильмы, что молодежь нужно «обслуживать фильмами в общем масштабе». В то же время было очевидно — американские фильмы, в основном детективы, притягивают в основном молодежную аудиторию[585]. И поскольку производство фильмов для детей не было налажено, то работа велась по трем направлениям: перемонтаж фильмов коммерческого фонда, заказ копий и соответствующий перемонтаж новых картин, пригодных для детей, и производство новых детских фильмов[586]. Что интересно, цензурная комиссия по работе с фильмами должна была подходить к работе по перемонтажу творчески — путем умелого подбора и дополнений создавать хороший фильм[587].

В 1930 году после окончания Всеукраинского совещания по делам детского кино и театра В. Мускин отмечал: «Время позаботиться кинематографии о детском фильме. Надо воспитывать нашу смену не на трюковых картинах, а на картинах об энтузиазме нашей пятилетки, нашей социалистической перестройки общества. Нужно создать новые кадры рабочих, которые работали бы исключительно на детей и для детей. <…> Правильно товарищи на совещании говорили, что гарипиливщина захватывает детей. Детей захватывает Дуглас Фербенкс, Мэри Пикфорд — все эти герои не нашего времени. Это явление негативное…»[588].

На страницах журнала «Кіно» была опубликована дискуссия, посвященная состоянию детского кино, в которой принимали участие ученые и педагоги. Инспектор дошкольного отдела Окрнарпросвета Авдеев также резко высказывался в отношении отсутствия детских фильмов: «Детских фильмов нет. Ходят дети со взрослыми в кино, просматривают нежелательные приключения, ужасные лю-

584. Сурцова Н. За кінофільм для дітей // Культура і побут. — 1926. — № 2. — 10 січня. — С. 1.
585. Про кіно й молодь: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 2. — 23 січня. — С. 2.
586. Лацис А., Кейлина Л. Дети и кино // Коммунистическая революция. — 1928. — № 5. — Март. — С. 80.
587. Сухаребский Л. Учебное кино. — М.: Теа-Кино-Печать, 1928. — С. 102.
588. Мускін Вас. Наше соціальне замовлення ВУФКУ // Кіно. — 1930. — № 7(79). — Квітень. — С. 15.



Кадры из фильма «Марийка». 1925 г.

бовные трагедии и этим вполне деморализуют себя. В последнее время среди детей, благодаря плохому уходу за ними, благодаря тому, что нет специального отбора фильмов для них, увеличился процент преступности, процент нетактичных поведений»[589]. Чиновник категорически призывал запретить детям с 8 до 16 лет посещать кинотеатры вместе со взрослыми: «Для этих детей надо устроить специальные сеансы, в специальном помещении, которое обслуживалось бы педагогами. Сейчас в связи с таким фильмовым кризисом нужно как можно лучше наладить отношения с научными педработниками, которые помогут поставить производство детского фильма на правильный путь»[590].

589. Кулінич. Нашу увагу — дітям! [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 11(83). — Травень. — С. 3.
590. Там же.

Представитель кафедры педологии при УАН Кулинич считал, что ликвидировать кризис на фронте детского кино можно. Из многих препятствий, стоящих на пути к ликвидации этого кризиса, он видел одну из главных — это отсутствие отношений между Центральной управой ВУФКУ и научными работниками и педагогами. Ученый отметил, что несколько раз секция педологов через своих сотрудников предлагала свои услуги ВУФКУ, но ответа так и не получила[591]. Также Кулинич подчеркивал, что «приготовление фильмов для школьного возраста отличается от фильмов, которые готовят для дошкольников. Для детей школьного возраста можно готовить фильмы с большим метражом, чем для детей дошкольного возраста. Есть отдельные мысли, чтобы категорически запретить дошкольникам посещать кино, потому что просмотр фильма слишком влияет на зрение и нервную систему ребенка». И добавил, что в Европе детей до 8 лет не пропускают в кинотеатры, а дети с 8 до 16 лет пропускаются, но для них демонстрируются специально предназначенные фильмы[592]. Другие участники дискуссии также высказались за категорический запрет посещения детьми коммерческих киносеансов.

О необходимости проведения специальных исследований и анкетировании детского зрителя отмечали многие педагоги. Также они предупреждали, что неумелое обслуживание детей посредством кино зачастую способствует проявлению различных отрицательных задатков, заложенных в детях.

В 1926 году студентами Ленинградского педагогического вуза под руководством профессора П. И. Люблинского было произведено исследование посещаемости кинотеатров детьми опытно-показательной школы, пионеротряда и детдома для беспризорных. Исследование выявило высокую посещаемость детьми кинотеатров. Значительная часть детей посещала кинотеатр 10–12 раз в месяц. Также были отмечены отдельные случаи ежедневного посещения. Дети видели весь кинорепертуар и внимательно следили за новинками.

Согласно материалам исследования, у мальчиков наибольшим успехом пользовались «разбойничьи похождения», у девочек — драмы. Тем и другим группам нравились комедии. Все дети ругали киноутренники, говоря, что это «чепуха». Любопытно отметить, что дети на вопрос назвать имя крупного ученого и писателя не могли этого сделать (7%), в то время как имена киногероев им были хорошо известны. В ¾ случаях дети посещали кино без родителей[593].

В 1928 году Московский научно-педагогический институт методов школьной работы провел социологическое исследование «влияния кино на детей». Было опрошено 2 000 детей. Это исследование показало, что 83% опрошенных (по другим данным — 91%) детей регулярно посещали кинотеатры. 41% посещали кинотеатры 3–4 раза в месяц, 18% — 5–8 раз в месяц, 5% — 10–20 раз в месяц. Таким образом, 64% опрошенных детей посещали кинотеатры еженедельно[594]. А в среднем на киносеансе процент детей до 16 лет составлял от 40 до 45[595].

В 1927–1928 годах Педологическим отделом Научно-педагогического института методов школьной работы было предпринято массовое анкетное исследование

591. Там же.
592. Там же.
593. Дети и кино: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 34. — 13–20 липня. — С. 4.
594. Лацис А., Кейлина Л. Указ. соч. — С. 76.
595. Сухаребский Л. Указ. соч. — С. 7.

отношения школьников к кино. Эта анкета, носившая общий характер, получила широкое распространение среди педологов и педагогов не только многих городов РСФСР, но и Украины, Белоруссии и других регионов. Цель анкетирования — узнать, как влияет на учеников современное общедоступное кино, и в каком направлении необходимо направить работу для организации детского кино в будущем. Результаты исследования показали высокую посещаемость детьми кино, раскрыли характеристику детской киномании и были опубликованы в педагогической[596] и общей периодической печати, а также озвучены на Всесоюзном педологическом съезде.

Благодаря этим исследованиям было определено отношение детей к кино и были выяснены два момента: 1) размеры и степень увлечения детей кинематографом и 2) отношение детского зрителя к кинорепертуару. Первый изучался по фактическим данным о частоте посещаемости кинотеатров обследуемыми школьниками и о том, что дети делают и к каким средствам прибегают, «когда хочется идти в кино, а денег нет». Второй момент об отношении к кинорепертуару изучался путем анализа нравящихся и не нравящихся детям картин и киногероев. Детям задавались дифференцированные вопросы об их отношении к фильмам революционным, к фильмам из жизни богатых и из жизни бедных, к фильмам, рисующим близкую повседневную жизнь и быт, и жизнь далекую, к картинам приключенческим и др.

Другое исследование также было анкетированным. Детям предлагались две анкеты. Общая анкета, состоявшая из вопросов общего характера для всех картин, которые пришлось детям видеть, например, какая из картин понравилась детям больше. И специальная анкета по определенному фильму, причем этот фильм сначала демонстрировался детям, чтобы они отвечали под впечатлением только что увиденного.

Исследования охватили более 3 000 учеников 8–19 лет, в том числе 61% учащихся московских окраинных школ, преимущественно с рабочим населением; 24% центральных московских школ с преимущественно интеллигентским составом и 15% учащихся школ г. Самары с составом преимущественно детей служащих. Каждый ученик ответил на 15–18 вопросов анкеты, что в общем количестве дало 50 000 ответов[597]. Из всего количества учеников, которые принимали участие в исследовании, посещают кино 88%. Интересно, что с восьми лет посещают кино — 86%, тогда как процент старшего возраста сравнительно уменьшается; 9-летние — 84%, 10-летние — 67%, 11-летние — 66%. Для старшего возраста процент увеличивается, он достигает 100% для 16–19-летних. Каждый ученик посещал кинотеатр в среднем четыре раза в месяц. Главной причиной того, что дети не посещали кинотеатры, является отсутствие денег (около 75%)[598].

Исследование также показало, что дети смотрят фильмы с целью учиться жить. Анкетирование после просмотра фильма «Багдадский вор» показало, что ученики, особенно парни, восхищались тем остроумием, смелостью, сдержанно-

596. Станчинская Э. О. Влияние кино на школьника // Вестник просвещения. — 1927. — № 2. — С. 8–26.
597. Правдолюбов В. А. Спроба педологічного підходу, до питання про дитячий кінорепертуар // Кіно і школа. За ред. І. Д. Зільбермана. — Х.: Державне Видавництво України, 1928. — С. 20.
598. Там же. — С. 21.

стью, с которыми «Багдадский вор» ворует драгоценности, одежду, обувь, залезает ночью во дворец и т. д., а 6,6% из общего количества опрошенных просто заявили, что эта картина научила их «как надо воровать» (в том числе 69% ребят, 31% девочек)[599]. Также анкетирование показало, что в основном дети смотрят кино, потому что «там драки, бьются, стреляют», «здорово убивают людей», «расстреливают», «шпионят», «грабят». Профессор П. И. Люблинский отмечал, что «среди факторов, толкнувших молодую девочку на путь проституции, мы нередко встречаем стремление к красивой и легкой жизни, какую она видела на экране. Подобные заявления не являются исключением в современной судебной практике»[600].

Ученые, занимающиеся исследованием, после обработки данных анкет, сделали выводы: «…настоящее положение ненормальное и недопустимое; мы не должны, не имеем права закрывать глаза и молча спокойно смотреть на то, как калечатся, а иногда и погибают в кино наши дети. Это заставляет нас принять немедленные меры, чтобы выйти из тяжелого положения. <…> 1) Работу в деле образования детского кинофильма мы должны начать снова, 2) приступить к ней надо организованно, приняв во внимание все возможности и ресурсы, которые могут быть в нашем распоряжении. Чтобы организованно перевести работу, прежде всего надо создать специальный орган, который должен иметь соответствующие силы и средства. В основу этой работы следует включить данные изучения детей и юношей. В состав работников, кроме специалистов по кино, должны войти специалисты-педологи, педагоги, врачи и художники. Всю работу нужно поставить на научной почве, чтобы дать детям такое кино, которое бы играло ту же роль, как школа; кино и школа в сознании ученика должны стоять рядом, как одно целое. Кино должно войти в школу, а школа должна сделать кино подчиненным тем же законам, каким подчинена сама.[601]

Однако работа Научно-педагогического института выходила за рамки социологических анкетных опросов детей. Научный интерес также представляли углубленные систематические и всесторонние исследования детских реакций на кино, конкретного ребенка со всеми особенностями его психофизиологического поведения. Для этого требовалось перейти к непосредственному учету самого процесса восприятия и переживания ребенком всего того, что он видит на экране. С этой целью была оборудована специальная кинопедологическая лаборатория, состоящая из зрительного зала на 30 мест, оперативной комнаты, в которой была установлена фиксирующая аппаратура, и проекционной установки. В этой лаборатории велась экспериментальная работа по двум основным педологическим темам — влияние кино на эмоциональные реакции детей и влияние кино на утомляемость детей[602]. Отметим, что исследования об утомляемости детей, проведенные ранее, показали, что киносеанс не может продолжаться 30 минут для детей в возрасте 12 лет и 45 минут для детей старше 12 лет[603].

С явлением бесконтрольного пропуска детей на коммерческие киносеансы пытались бороться. В 1926 году Наркомпрос разрабатывал законопроект «О допуске

599. Там же. — С. 23.
600. Там же. — С. 24.
601. Там же. — С. 25–26.
602. Гельмонт А. М. Изучение влияния кино на детей // Кино и культура. — 1929. — № 4. — С. 43.
603. Черкасский А. Сценарий детской фильмы // Кино-фронт. — 1927. — № 2. — 1 февраля. — С. 8.

детей к участию в киносъемках и посещению кинотеатров». «Дети до 12-летнего возраста, — сообщил проф. П. И. Люблинский, — не будут допускаться в кинематограф, ибо отмечено, что в раннем возрасте кино не только вредно действует на зрение, но и, держа детей в повышенном эмоциональном состоянии, с напряженным вниманием перевозбуждает их нервную систему, а это, в свою очередь, отражается на занятиях. Что касается детей более старшего возраста — до 16 лет, то им посещение кино будет разрешено лишь на фильмы, прошедшие через педагогическую цензуру, а также только до определенного часа. <…> Фильмы будут проходить по проекту через педагогическую цензуру. Наконец, в проекте предусмотрена продолжительность самих сеансов для детей и необходимость в случаях специально детских киносеансов принятия повышенных мер предосторожности…»[604].

Начальник главного управления социального воспитания Наркомпроса М. С. Эпштейн, один из авторов проекта «постановления Совнаркома о запрете детям посещения кино», отмечал, что «под влиянием кино несовершеннолетние совершают преступления, создают себе извращенное представление о половых отношениях. Так называемые приключенческие фильмы рождают чувство отваги, мужества, вместе с тем толкают иногда детей на рискованные для жизни и спокойствия окружающих приключения. Чрезмерно насыщенные драматизмом фильмы влекут за собой повышенную нервозность у детей, вызывают тревожные сновидения, скверно отражаются на аппетите, задерживают физическое развитие… Наши проектируемые запретительные меры сведутся к воспрещению детям до 8–10 лет посещать кино, в которых демонстрируются картины, обладающие теми отрицательными свойствами, о которых я указывал выше. Будет также установлено предельное время, до которого дети могут находиться в кино. Администрация театров, виновная в нарушении правил о посещении детьми кино, будет подвергаться штрафу или лишению свободы на срок до 6 месяцев. Это и относится к запретительным мерам. Но еще до этого предположено развить сеть школьных и детских кинематографов и увеличить выпуск педагогических фильм»[605]. В дальнейшем Главполитпросвет РСФСР внес в проект декрета поправки, согласно которым дети 8–16 лет пропускались только на сеансы, в которых демонстрировались фильмы, разрешенные для несовершеннолетних. Ответственность за выполнение этого декрета возлагалась на милицию, детскую социальную инспекцию и на специальных лиц, которые с этой целью будут назначены отделом народного образования, после того, как проект Наркомпроса будет внесен на утверждение РИК.[606]

С 1928 года в Москве начала работу специальная комиссия по отбору фильмов, пригодных для детей. В это же время начинает свою работу репертуарная детская комиссия при ВУФКУ[607]. Во второй половине 1920-х годов в Украине Наркомпрос издал несколько постановлений, направленных на развитие детского кинематографа. 2 сентября 1927 года Коллегия Наркомпроса УССР издает постановление «О мерах по улучшению состояния детской литературы и работы детских театров». Приведем три пункта этого постановления, касающиеся кинематографа:

604. Дети и кино: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 17. — С. 4.
605. О кино для детей: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 20(72). — 6–13 квітня. — С. 5.
606. Правдолюбов В. А. Указ соч. — С. 25.
607. Шлихтинг Б. У центральному дитячому кінотеатрі // Радянське мистецтво. — 1928. — № 12. — 3 квітня. — С. 10–12.

«10. Поручить Упрсоцвосу вместе с ГИЗом и ВУФКУ организовать конкурс на драматические произведения и сценарии для детей.

11. Предложить ВУФКУ немедленно приступить к изготовлению специальных детских кинофильмов, а соответствующим окркино обеспечить демонстрации в кино для детей специально подобранных фильмов из числа тех, которые демонстрируются по общим кино.

16. Поручить Упрсоцвосу вместе с УПО разработать вопрос о порядке демонстрации детских кинофильмов и пьес, а также о порядке посещения их детьми»[608].

11 мая 1928 года Коллегия Наркомпроса УССР принимает постановление «О кинофикации школ», в котором давались расширенные и детализированные указания в отношении реализации проекта кинофикации школ:

«1) Констатировать, что до последнего времени детским кинофильмам и делу кинофикации школе не придавалось должного значения.

2) Констатировать, что то, что сделано в этом деле, чрезвычайно недостаточно (сделано лишь 3–5 дет. кинофильмов), потому что ВУФКУ не было охвачено в полном объеме дело в изготовлении детских, учебных и научных фильмов из-за отсутствия соответствующих сценаристов и средств.

3) Признать необходимым сосредоточить вокруг этого вопроса общественное, педагогическое, комсомольское и родительское мнение и инициативу и выявить актуальные моменты в помощи этому делу.

В частности, считать целесообразным образование обществ друзей кино, привлекая к этому общественные, родительские и другие средства.

4) Признать необходимым дать поручение ВУФКУ включить в свой план изготовление детских сценариев и детских и учебных (как средство учебно-производственного процесса) кинофильмов, для чего поручить ГНМК вместе Соцвосом и УПО изучить и разработать ответственные планы и темы этих кинофильм.

5) Признать необходимым и целесообразным выявить архив ВУФКУ для использования кинофильмов, пригодных для демонстрации в дет. театрах.

6) Поручить ВУФКУ выявить возможность закупки детских, учебных и научных кинофильмов в Совкино, других организациях и за рубежом.

7) Считать абсолютно необходимым организовать при Реперткоме кинорепертуарную секцию для рассмотрения детских кинофильмов.

В частности, признать необходимым рассмотреть все фильмы, которые сейчас демонстрируются с точки зрения распределения их: фильмы, которые могут быть рекомендованы для детей, а также как учебные для школ.

8) Считать абсолютно необходимым в крупных центрах, где есть для этого условия, организовать образцовые кинотеатры для детей.

Поручить Соцвосам объясниться в этом деле с ВУФКУ и выявить, где именно и какие для этого есть возможности.

9) Признать необходимым определить в операционный план Соцвоса по местному бюджету в области школьного воспитания необходимость организации в этом году детских кинотеатров в главнейших промышленных центрах.

608. Із протоколу колегії Наркомосу УСРР про заходи щодо поліпшення стану дитячої літератури та роботи дитячих театрів від 2 вересня 1927 р. // Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 537.

10) Принять к сведению, что в Киеве по инициативе Окркино вместе с ВУФКУ уже проведен пересмотр кинофильмов и определена пригодность тех фильмов, которые можно демонстрировать в детской аудитории, а также вложены в кинотеку.

Признать необходимым поручить Соцвосам вместе с ГНМК использовать этот опыт и поставить вопрос об организации в Киеве, как большом городе, кинотеатра для детей.

11) На основе этого постановления Коллегии поручить ВУФКУ в согласии с ГНМК, Соцвосам и Упрофобам подать конкретный план выполнения всех определенных Директив, выявить, что можно сделать в этом операционном году, что нужно внести в план на следующий год и отнести в 5-летний план»[609].

В дальнейшем Наркомпрос УССР вместе с Правлением ВУФКУ начал организацию отдельной фильмотеки для детей и подготовку списка рекомендованных и пригодных для детей игровых фильмов, предназначенных для взрослых и соответственно переработку тех фильмов, которые нельзя рекомендовать детям в оригинале. Следующим шагом стало издание Наркомпросом еще двух постановлений, направленных на кинофикацию школ, клубов, а также учреждений Соцвоса[610]. Согласно этим постановлениям фильмы на детских экранах должны демонстрироваться только входящие в список рекомендованных и должны обслуживаться отдельной фильмотекой через прокатные базы ВУФКУ. В список рекомендованных для детей фильмов комиссия включила 75 названий игровых фильмов, большая часть которых приходилась на ВУФКУ и Совкино. И лишь несколько культурфильмов были иностранного производства[611].

Но запретительные меры не полностью решали проблему ограничения детей от пагубного влияния кино. Необходимо было организовать в кинотеатрах детские киносеансы, на которых показывались бы специально подобранные программы. Обозреватель киевского журнала «Театр — музика — кіно» призывал к открытию специального кинотеатра для детей или хотя бы к организации специальных детских киносеансов: «У нас уже есть и пользуется всеми правами гражданства театр для детей. Дети, которые смотрят там сегодня подходящие для их возраста пьесы, на другой день идут в кино смотреть “Мессалину” или “Акулы Нью-Йорка” и т. д. Немало говорили и писали о развращающем действии таких фильмов на детей не только младшего, но и старшего возраста. Мы вносим практическое предложение. Если нет средств организовать специальный детский кинотеатр, то можно по примеру детского театра имени Франко организовать в каком-либо кинотеатре два раза в неделю по утрам специальные киносеансы для детей, где должны демонстрироваться подходящие для их возраста фильмы из тех, что имеются. Надо полагать, что соответствующие учреждения обратят внимание на этот вопрос и разрешат его должным образом»[612].

609. Про кінофікацію шкіл: Постанова Колегії НКО УСРР від 11 червня 1928 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — Х., 1928. — № 28(115). — 8–14 липня. — Арт. 394.
610. Про розподіл кіноапаратури між школами та клюбами: Постанова Колегії НКО УСРР від 24 травня 1930 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — 1930. — № 22. — 2 травня. — Арт. 337; Про кінофікацію установ Соцвиху: Постанова Колегії НКО УСРР від 14 травня 1930 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — 1930. — № 25. — 24 червня. — Арт. 395.
611. Про кінофікацію установ Соцвиху: Постанова Колегії НКО УСРР від 14 травня 1930 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — 1930. — № 25. — 24 червня. — Арт. 395.
612. Ар. Ю-н. Кино — детям // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 12(64). — 1–7 лютого. — С. 5.

Но за три года ситуация с детским кино не изменилась. Обозреватель журнала «Культробітник» О. Кибец, в частности, отмечал: «Достаточно неудовлетворительно обстоит дело у нас с обслуживанием молодого кинозрителя. На этом участке украинской кинематографии надо решительно стать на путь массового производства детских художественных и научно-популярных кинофильмов, всесторонне продвигать детские кинотеатры, путем организации школьных и детских киноустановок»[613].

Для организации специальных детских киносеансов нужно было урегулировать налоговые льготы, которые смогли бы заинтересовать коммерческие кинотеатры. В РСФСР Главсоцвос планировал создание целой протекционной системы для кинопредпринимателей, устраивающих хотя бы два раза в неделю киносеансы для детей. Такие кинотеатры планировалось освобождать от части налогов. Равным образом всяческими поощрениями могли бы пользоваться сценаристы, пишущие сценарии для детских кино. Проект такого постановления перед внесением на рассмотрение Совнаркома прорабатывался в научно-педагогической секции ГУСа[614].

Работа по детскому кинематографу тормозилась отсутствием мало-мальски развитой специальной детской киносети. Школа тогда была почти совершенно не кинофицирована, детские кинотеатры еще не существовали, и детские киноутренники устраивались очень плохо. Вместе с тем высокие прокатные цены мешали плановой организации школьных киносеансов. В связи с этим были приняты меры, которые привели к снижению прокатного тарифа на детские фильмы. По настоянию Детско-школьной секции ЦС Совкино снизило прокатные цены на детские сеансы, а также поручило своему художественному совету организовать специальный фонд детско-школьных фильмов[615].

Но положение в области детского кино продолжало оставаться ненормальным. Детских фильмов почти не было. Отсутствовали рационально организованное детское кино, планомерная организация детских утренников, учебный фильм в школе. Дети продолжали посещать, главным образом, коммерческие кинотеатры. Если обратиться к итоговым данным о прокате детских фильмов по обороту Совкино, по всем его отделениям (4 839 киноустановок в 1 126 населенных пунктах), за период с 1.05.1926 по 1.05.1927 года, то оказывается, что на каждого ребенка приходилось три посещения кинотеатра в год[616]. Средняя цена детского проката составляла 11 р. 9 к. в день. Она была выше красноармейского проката (6 р. 55 к.), деревенского (5 р. 24 к.), правда, ниже клубного (15 р. 56 к.)[617].

В Украине положение с детским кино было еще хуже. Как характерный и показательный факт полного нежелания осознать политическое значение детского кино прокатным отделом ВУФКУ, журнал «Кіно» приводил такой факт: «…в начале работы детское кино платило за прокат фильмов с коэффициентом 0,5, за полгода ему было увеличено до 1-го коэффициента, а на второе полугодие — в 1½ коэффициента.

613. Кібець О. Українська кінематографія на фронті культурного будівництва // Культробітник. — 1929. — № 22(94). — Листопад. — С. 40.
614. О кино для детей: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 20(72). — 6–13 квітня. — С. 5.
615. Работа в области детско-школьного кино: [Ред. ст.] // Бюллетень секретариата Центрального совета Общества друзей советского кино. — 1927. — № 2. — Сентябрь. — С. 8.
616. Лацис А., Кейлина Л. Указ. соч. — С. 78.
617. Там же. — С. 80.

Это значит, что стоимость фильма возросла с 20 руб. до 40 руб. И это несмотря на культурную задачу кино — максимальное снижение цены билета, на увеличение бесплатных билетов для детей детских домов… и наконец, на постановления Всеукраинского и Всесоюзного пионерских слетов, где решительно говорится об улучшении условий поставки фильмов и снижении платы за прокат… Итак, решение вопроса проката фильмов — вопрос жизни и смерти детского кино…»[618].

Киноутренники в клубах и школьные киносеансы показали свою несостоятельность. Такие киносеансы не могли систематически и постоянно обслуживать детского зрителя. В киевских школах был устроен ряд походов на киносеансы для детей. И хотя плата за билет составляла только 10 копеек, дети неохотно собирали деньги по группам и, посетив киносеансы, выражали недовольство виденными фильмами[619]. В Украине все чаще поднимался вопрос о целесообразности организации специального детского кинотеатра[620].

В 1928 году на конференции Соцвоса с участием педагогов и родителей единодушно признали, что школьников нельзя пускать на любые фильмы. Фильмы для них должны демонстрироваться в отдельные дни (например, воскресенье), если бы программа состояла из 31 специальных детских фильмов[621]. В Одессе, несмотря на катастрофическую нехватку детских фильмов, использовались кинотеатры в различных частях города и вводились специальные детские киноутренники по пониженным ценам. Фильмы для детей, по сообщению заведующего областным отделом Катцента, подбирались совместно с Соцвосом. Также, по сообщению чиновника, планировалось открытие детского кинотеатра[622]. Первый в Украине детский кинотеатр открылся в Киеве[623]. В дальнейшем, в Екатеринославе, в помещении кинотеатра «Красный факел», был также открыт детский кинотеатр[624].

Детское кино, по мнению многих педагогов, должно было, прежде всего, отвечать на запросы детей в возрасте от 11 до 15 лет, так как именно этот возраст является наиболее восприимчивым ко всему героическому и приключенческому, а современное кино в большинстве случаев действует на них развращающе. Психологии ребенка свойственно всегда, может быть даже бессознательно, ставить себе идеалом какой-нибудь героический образ. Вместо любителей приключений, которые фигурируют в зарубежных фильмах, пролетарское детское кино должно дать образы, подражая которым ребята воспитывались бы в коммунистическом духе.

Пионерский журнал «Барабан» еще в 1924 году сформулировал важные принципы советского киноискусства для детей: воспитание детей при помощи искусства в коммунистическом духе, необходимость отражения в произведениях для детей жизни и быта пролетарских ребят и создания в фильмах героических образов, которые могли бы стать образцом для подражания:

618. Скрипниченко А. Кіно молодого глядача // Кіно. — 1930. — № 11(83). — Травень. — С. 7.
619. Гайсинська О. Кінотеатр для дітей // Радянське мистецтво. — 1928. — № 17. — 31 травня. — С. 12–13.
620. Ахушков Ш. Про виховання дитячого кіноглядача // Нове мистецтво. — 1927. — № 24(65). — 22 листопада. — С. 8–9.
621. Кіно для дітей: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 32. — С. 17.
622. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 32. — С. 13.
623. Скрипниченко А. Серед найліпших глядачів // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 6.
624. Кінотеатр для дітей: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — № 7(43). — Липень. — С. 19.

«Вопрос о пролетарском детском кино давно назрел и требует немедленного разрешения. Пора обратить на детское кино серьезное внимание. Идеологически детское кино должно быть так построено, чтобы оно воспитывало пролетарскую детвору в классово-коммунистическом духе. Захватывающее по содержанию действие должно развертываться на фоне революционной романтики. Поэтому такие фильмы, как ставящаяся сейчас сказка "Морозко", не ответят на запросы пролетарских ребят. Советское детское кино должно отражать жизнь и быт пролетарских ребят, которые и должны являться главными действующими лицами фильма…»[625].

В. Арнаутов в уже цитированной статье проанализировал, каким требованиям должен соответствовать детский фильм:

«1. Первым и основным требованием является художественность фильма для детей. <…> Однако не надо забывать, что основной замысел фильма, в котором режиссер не берет никакого участия, принадлежит самому сценаристу. Поэтому надо поручать составлять сценарии для детей настоящим художникам, а не ремесленникам.

2. Во-вторых, детский фильм должен быть истинным. Это требование стоит в тесной связи с первым. Ложью мы называем всякую умышленную фальсификацию действительности, а худшая из них та, что происходит от незнания предмета. <…> И вот незнание предмета заставляет художника обращаться на путь трафаретных образов, заимствованных или из старых произведений, или из агитпьес времен военного коммунизма. <…> Второй тип лжи заключается в особом сорте "сюсюканья" с детьми, чтобы найти какой-то особый подход к детской "душе", встретить какие-то особые "детские интересы". <…> Говоря о лживости и сюсюканье в подходе к детям, мы не коснулись широкой литературы великогосподского содержания. Ее писали преимущественно для институток и рисовали трогательную историю "целомудренных девичьих душ", в которых врожденное "благородство" шло рядом с нарядными манерами и глубоким невежеством. Писали их преимущественно женщины-писательницы, такие как Кл. Лукашевич, Чарская, Луиза Олькот и другие. О них не стоило бы вспоминать, если бы некоторые мотивы, разработанные ими, не звучали в современной детской литературе.

3. Отсюда ясно, как мы должны относиться к так называемой романтике, хотя бы и красной. <…> Можно брать проще сюжет, приспосабливаясь к ограниченности детского опыта и к другим требованиям, о которых пойдет речь дальше, но нет необходимости искажать действительность. Итак, мы высказываемся против так называемой красной романтики, потому что она противоречит требованиям марксистского воспитания детей в направлении трезвого реализма и ежечасного критического отношения к жизненным явлениям.

4. …Необходимо иметь в виду нашу эпоху с ее борьбой и страстями, а также и потребность воспитывать наших детей, как будущих участников классовых боев, поэтому значительную часть наших детских кинофильмов вполне естественно надо направить на поддержание традиций гражданской войны и на воспитание их на перспективах борьбы за мировую социалистическую революцию, в соответствии с тем, как эти перспективы разворачиваются в современной международной ситуации. Здесь речь идет не об изображении утопического будущего, а о конкрет-

625. Цит. по: Парамонова К. К. Указ соч. — С. 21.

ных явлениях современности. Сюда относятся эпизоды классовой борьбы в современной Европе и Америке, национально-освободительные движения в странах Востока, борьба за единство профдвижения и т. д.

5. Вспоминая о связи детского кинофильма с классовым содержанием нашей эпохи, надо иметь в виду цикл тем, которые высвечивают борьбу и успехи нашего пролетариата на хозяйственном фронте, и его работу над строительством социалистического строя.

6. Из предыдущего ясно, что детский фильм отражает борьбу взрослого населения. Совсем не обязательно, чтобы героями были дети. Разве в любых буржуазных романах (Жюль Верн, Бусенар, Майн Рид и др.) выступали дети? К тому же сосредоточение внимания сценаристов на сюжетах с героями-детьми чрезвычайно усложняет задачу отразить современность без ряда натяжек, из-за которых уменьшается художественная ценность, прививающая детям чрезмерно высокий уровень классового и политического сознания.

7. Эта идеализация современной детворы есть результат ознакомления авторов-сценаристов и писателей только с активной частью наших юных пионеров и комсомольцев. Но ведь часть детской массы не имеет в соответствии со своими годами социального опыта. Поэтому фильм для детей должен быть понятен всей детской массе, а не только избранным.

8. Детский фильм должен быть динамичным. Это требование происходит из так называемой детской активности, которая объясняется преимуществом у детей незаторможенных реакций над реакциями заторможенными. Ясно, что речь идет не о беспорядочном накоплении в детском фильме различных “действий”. Необходимо внутреннее единство, достигаемое интересной фабулой, единством интриги. Попытка заменить интересную фабулу увеличением кадров, рисующие подробности и отдельные моменты действия, происходящие одновременно в разных местах, только распыляет детское внимание, потому что им нужна динамика единства действия.

9. Еще одно замечание — это к отражению в детском фильме отношений между полами. Мы заинтересованы в здоровом половом воспитании молодого поколения и должны учитывать потребность задерживать раннее половое развитие у детей. «Любовь» можно взять за основу сюжета, который предназначен для детей, а трактовать «любовь» надо в сторону облагораживания, как говорят, сублимации половых отношений, изображая их на фоне дружбы, как в действительности и происходит между подростками, что по сути не лучшее влияние взрослых “просветителей”. Всякий другой подход к детям в этой болезненной тайне идет вразрез с интересами рабочего класса и охраной его здоровья.

10. Учитывая, что фильм должен воспитывать детей, и призывать их к общественному коллективизму. <…> В романах “доброго старого времени”, особенно детских, главный герой не был увязан с определенными социальными слоями. <…> Культ “сильного человека”, культ “минной воли” в буржуазной литературе не давал социального объяснения. Такая трактовка героев, конечно, не отвечает действительной динамике явлений. Вразрез с этим в наших кинофильмах надо показать посредственно и непосредственно то кольцо социальной цепи, за которое

держится герой. Лучше всего это показывается в сценах борьбы коллективов, руководителями которых являются отдельные лица или группы лиц»[626].

Обозреватели журнала «Радянське мистецтво» О. Нулич и О. Гайсинская считали, что ребенку необходимо дать и отдых, а значит — и «игровой фильм». Создателями фильма для детей — сценаристам, режиссерам, необходимо определить, чем заинтересовать детского зрителя, в какой форме подать материал, чтобы он отвечал интересам ребенка.

«Надо дать не только то, что больше всего интересует ребенка, но и то, что стоит ближе к психологии ребенка, является ближе ребенку по своей природе, — отмечал О. Нулич. — А чего именно хочет ребенок от кино, что ему психологически родное, мы этого еще не знаем. Не исследовали этого, не изучили нашего детского кинозрителя. Между тем, подходя к созданию кинофильма для детей, обязательно нужно исследовать самого ребенка. Здесь мы преподнесли только основные, может важнейшие вопросы, на которые должна откликнуться наша общественность»[627].

«Работникам детского фильма надо, прежде всего, ознакомиться с бытом детей, с жизнью их в школе и вне ее, с семейным окружением и т. д.; надо ознакомиться со школьной учебной системой, используя все эти моменты, чтобы выше поднять общее развитие детей, — отмечала О. Гайсинская. — Надо показать им картины из жизни народов всего мира, надо выпустить ряд научных картин из области краеведения и природоведения и т. д.»[628].

Директор Центрального детского кинотеатра в Киеве А. Скрипниченко критиковал ВУФКУ за то, что управление в своей работе не использует материалы методической работы по изучению детского зрителя, его потребностей и пожеланий. «Изучение этого материала и посещение детьми коммерческого кино, — отмечал Скрипниченко, — показывает, что дети в основном увлекаются приключенческим, комедийным жанром. Интерес к Гарипилевщине, воспитанный программами коммерческого кино, факт негативный, однако факт. Когда мы проанализируем такое увлечение, то увидим, что дети увлекаются, собственно, не содержанием картины, а силой, ловкостью, умом и проворством человека. А что это значит? А то, что и ВУФКУ в этом году надо поставить специальный детский приключенческий фильм»[629].

Б. Бендерский подчеркивал, какое большое влияние оказывает кинематограф на молодежь и детей как воспитательный фактор и предлагал использовать кино для воспитательной роли на всех участках культурного фронта: «По нашему мнению, нужно начертить несколько тем для интернационального воспитания молодого зрителя — жизнь зарубежной молодежи. В разделе "Новый человек" конкретизировать ряд тем с определенным типажом молодежи. Для школьной молодежи нужно разработать, совместно с заинтересованными организациями, определенный план художественных и культурных фильмов как важного фактора в общей системе социального воспитания. К этой работе следует привлечь комсомол и соответствующие киноорганизации молодежи (как кинорабмол т. п.) и вообще зао-

626. Арнаутов В. Указ. соч. — С. 24–26.
627. Нулініч О. Указ. соч. — С. 7.
628. Гайсинська О. Указ. соч. — С. 12–13
629. Скрипниченко А. Про дитячий фільм // Кіно. — 1928. — № 11(47). — Листопад. — С. 11.

стрить внимание общественности на решении проблемы киновоспитания новой смены. Только обнаружив определенный социальный заказ и отделив специфический репертуар для разных возрастов, запретив посещать подросткам и детям кино для взрослых, мы сделаем кино настоящим фактором культурной революции на фронте коммунистического воспитания молодого поколения»[630].

Педагог П. Злочевский причину «сценарного кризиса» детских фильмов связывал с «отсутствием внятного и определенного критерия внутреннего содержания детских картин с педагогической точки зрения». Он подчеркивал, что ряд вопросов, касающихся детской психики и детского восприятия, находится в стадии изучения в Институте педагогики. И до итога этих наблюдений детский сценарист должен быть в зависимости от субъективного подхода к оценке своего сценария. Выходом из такого положения, по мнению Злочевского, может быть создание при ВУФКУ специальной смешанной комиссии из представителей педагогических кругов, соответствующих общественных организаций, сценаристов и режиссеров. Комиссия должна была рассмотреть идеологию, символику, элементы фантастики, монтаж, темп и т. д., а также определить границы дозволенного и запрещенного, наметив, таким образом, хотя бы ориентировочно путь развития детских фильмов. Материалы этой комиссии, подтвержденные со стороны художественного совета, могли бы быть на первое время руководящим материалом для сценаристов и режиссеров. Исходя из этого Злочевский предложил все картины разбить на три группы: первая для детей до 10 лет, вторая для детей от 10 до 14 лет и третья группа для детей старше 14 лет.

«Внутреннее содержание фильма первой группы, — отмечал П. Злочевский, — должно быть несложным; оно не должно выходить за пределы детского понимания и действие его должно разворачиваться вокруг вещей и явлений, непосредственно окружающих ребенка, знакомых для него и понятных. Сказочность сюжетов и элементы фантастики как таковые должны по мере возможности отбрасываться, но их можно использовать, когда с помощью их объясняются детям явления реального порядка, если явления эти в своей голой, сухой, реальной форме не могут дойти до сознания ребенка, который не умеет еще ни ассоциировать понятия, ни усваивать их абстрактность. Все картины должны быть насыщены моментами воспитательного значения, отвечающими нашей эпохе. Темп картины должен быть медленный, монтаж несложный, рассчитанный на медленное восприятие еще недостаточно прочной детской психики.

Вторая группа картин рассчитана на детей того возраста, которому присуща страстная приверженность американского детектива Гарри Пиля, Дугласа Фербенкса и др. Детям нужны герои для здоровых подражаний, следовательно, надо дать им таких, но не в лице Гарри Пиля, Дугласа и т. д. — нужно дать им героев наших, советских, со всеми яркими признаками любви к свободе, справедливости, классовости и необычных духовных сил. Какое-то путешествие мальчика с приключениями даст детям на деле эмоциональных накоплений значительно больше, чем картина на темы наших будней. Помимо самой фабулы такая картина укрепит силу духа молодого зрителя, познакомит его с географией и этнографией,

630. Бендерський Б. Кіно — в молодь // Радянське мистецтво. — 1929. — № 3(22). — 30 жовтня. — С. 8–9.

она зажжет в нем творческие порывы и будет способна вызвать интерес к науке, природе, окружению и др., она даст ему ту энергию и разрядку, которая в условиях нашей жизни может превратиться в творческую силу и может быть приложена в том направлении, который детям подскажет школа, окружение и т. д.

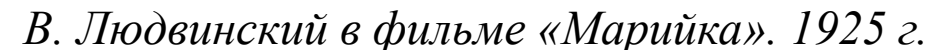
Третьей группе картин, так называемому молодежному фильму, надо дать больше пространства для выбора тем, чтобы только эти темы разворачивались вокруг нарастания новой жизни. Новый быт, задачи пятилетки, индустрия, коллективизация, комсомол, задача культурного развития молодежи, проблема половых отношений, историко-революционные моменты, все это может быть широко использовано, чтобы чувствовались в них здоровые жизненные изменения, чтобы картины эти, разоблачая болячки сегодняшнего дня, звали молодежь к новой жизни, насыщенной солнцем и радостью труда»[631].

В СССР положение с производством детских фильмов было катастрофическим. Подводя итоги работы советской кинематографии на I Всесоюзном партийном киносовещании, проходившем в Москве летом 1929 года, были затронуты и проблемы детских фильмов. Созданные к этому времени детские фильмы конференция признала не отвечающими детским запросам. «Покажите нашим детям картины, рисующие жизнь и быт народностей Советского Союза», — так заявляли делегаты конференции. Выдвигая все эти требования, конференция поставила вопрос «о подготовке кадров киноработников из рабочей среды»[632]. Очередные задачи в области детско-школьного кино были определены резолютивной частью киносовещания. Была принята директива «усилить детский фонд», «наладить педагогическую работу вокруг фильма» и «кинофицировать школы». Подведению итогов «плановой работы по деткино» были посвящены два совещания при Главсоцвосе по развитию игрового и учебного кино. Совещание определило требования, предъявляемые к детскому фильму со стороны содержания и оформления, а также наметило мероприятия по продвижению детского и учебного фильма: «1. Организация кинорепертуара для детей. 2. Обслуживание детей кино»[633].

В 1925–1930 годах в Украине было выпущено всего 12 детских игровых[634] и 3 анимационных фильма[635]. Хотя следует отметить, что в течение 1923 года ВУФКУ разрабатывало детские сценарии «Похождение Мурзилки» и «Остров Спасения»[636], которые так и не были запущены в производство. Первый украинский детский фильм «Марийка» (реж. А. Лундин) вышел на экран лишь в 1925 году[637]. Это история беспризорной крестьянской девочки-сиротки, попавшей в годы НЭПа в воровской притон, но ей удается вырваться из порочного круга и начать новую жизнь

631. Злочевський П. Я. Нерозв'язана проблема // Кіно. — 1930. — № 11(83). — Травень. — С. 6.
632. Итоги рабочей киноконференции: [Ред. ст.] // Культурный фронт. — 1929. — № 12. — 25 июля. — С. 29–30.
633. Кейлина Л. Очередные задачи деткино // Кино и культура. — 1929. — № 1. — С. 71.
634. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1. / авт.-сост. В. Н. Миславский. — Харьков: Торсинг плюс, 2014. — С. 187–338.
635. Там же. — С. 339–340.
636. [Хроника]: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 24.
637. «Марийка»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 15. — 3 сентября. — С. 11; Могилевский Л. Письмо из Киева // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 10. — С. 13. В 1926 году в Харькове открылось отделение редактората по детскому кино, и было намечено к постановке несколько детских короткометражных фильмов. См.: Работа ВУФКУ: (Беседа с завед. Киевск. област. отд. ВУФКУ т. Гальпериным) // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 11. — 1–9 февраля. — С. 7.

И. Инсарова в фильме «Марийка». 1925 г.



В. Людвинский в фильме «Марийка». 1925 г.

в рядах пионерской организации. Украинская пресса благосклонно приняла фильм и сообщила, что это первая советская картина, где главные герои — дети, а действие разворачивается на фоне пионерского движения[638]. По отзывам присутствующих на закрытом просмотре, картина оставила хорошее впечатление. Все также отмечали блестящую операторскую работу Б. Завелева.

Но в этой картине были допущены определенные просчеты[639], которые в дальнейшем повторили многие украинские режиссеры, ставившие детские фильмы. 7 из 12 детских украинских фильмов поставили три режиссера: А. Лундин («Марийка», 1925; «Ванька и “Мститель”» и «Приключения полтинника», 1928), Я. Геллер («Беспризорные», 1928; «Их улица», 1930) и К. Болотов («Вредитель» и «Газетчики», 1929). Все они не имели опыта работы в детском кино. И подходили к работе как к постановке обычного фильма, с той лишь разницей, что главные герои их картин были дети. Поэтому педагоги критиковали почти все украинские фильмы за отсутствие в них главного элемента — воспитательной задачи. Также педагоги критиковали ВУФКУ за то, что управление не приглашало специалистов детского воспитания к работе над сценариями и съемкой фильмов для детей.

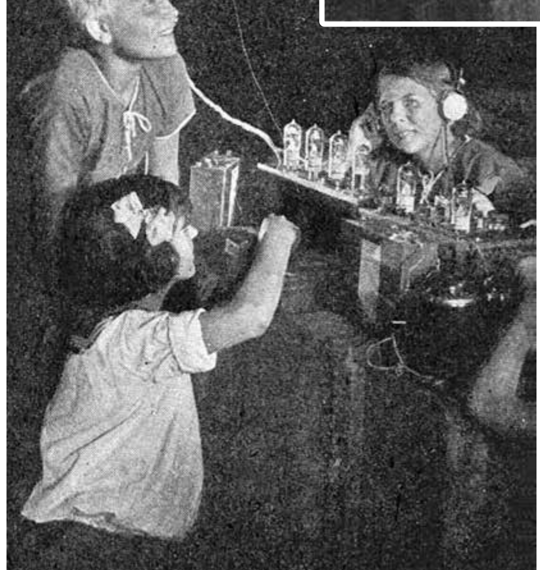
«…мы к такому слишком важному и ответственному фактору, как кино, подошли схематично, а не вооруженные методами и формой современной педаго-

638. В. З. На Одесской кинофабрике // Театральная неделя. — 1925. — № 6. — 12 марта. — С. 5; «Марийка»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 12. — 31 мая. — С. 11; ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 9. — Сентябрь. — С. 18.

639. Сценарий должен быть детским. Но постановка получилась о детях, так как режиссеру преступники показались очень фотогеничным материалом, и он их «обыграл» больше, чем этого требовала педагогика. См.: Бузько Д. Шляхи розвитку кіно-сценарної справи на Україні: (Історико-мистецький нарис) / Дмитро Бузько // Життя й революція. — 1929. — Книжка IX. — Вересень. — С. 136.

В. Нольман в фильме «Ванька и “Мститель”». 1928 г.

Рабочий момент съемок фильма «Ванька и “Мститель”»



Кадр из фильма «Беспризорные». 1928 г.

К. Копелян в фильме «Приключения полтинника». 1928 г.

гики, — отмечал обозреватель журнала «Кіно», — надо, прежде всего, овладеть методикой, которая нужна для производства детского фильма, без этого мы будем делать еще большие ошибки, чем делали до сих пор. Мы должны подготовить цельные кадры людей для изготовления таких фильмов, которые должны обладать необходимым минимумом педагогической культуры, без которой вряд ли удастся нам по-настоящему развернуть этот участок кинематографической культуры. Надо не кустарничать, как это было до сих пор, и не поручать это дело людям, которые воспитывались на андерсеновских сказках, идеологию которых они переносят в детские картины, а людям, обладающим диалектическими методами и имеющими задатки к воспитательной работе»[640].

В картине «Марийка», по мнению современников, главным недостатком являлся детальный показ жизни «детей улицы», — воровскому притону в фильме было уделено слишком много времени. К тому же для изображения этого трудного материала не было найдено верного решения. Российская пресса отметила в фильме «…пристрастие к наивным, отошедшим в кинопредание, методам “голой агитации”». «“Марийка” хочет быть фильмом для детей и иногда приближается к идеалу, но быт шпаны, играющий важную роль в картине, как “злое начало” — почти исключает мысль о юном зрителе»[641]. Также критические замечания касались излишней продолжительности фильма, что, по мнению специалистов, негативно влияет на детское восприятие.

В 1926–1927 годах в Украине вышло лишь два детских фильма — «Вася-реформатор» по сценарию А. Довженко (1926, реж. Ф. Лопатинский) о приключениях сына фабричной работницы в годы НЭПа[642] и «Трое» по сценарию В. Маяковского (1927, реж. А. Соловьёв) о мальчишках 1920-х годов, разными путями пришедших в пионерский отряд. Оба фильма прошли незамеченными[643]. Так и остался непоставленным детский сценарий «Железная баба» С. Васильченко, принятый ВУФКУ в январе 1927 года[644].

В 1927–1928 годах, как уже говорилось выше, пристальное внимание было направлено на развитие детского кино. В связи с этим на экраны Украины в 1928 году вышло уже три фильма — «Беспризорные»

640. Велика прогалина: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 11(83). — Травень. — С. 1.
641. «Марийка»: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1926. — № 45(112). — 7 ноября. — С. 16.
642. В. «Вася-реформатор» // Всесвіт. — 1926. — № 13(36). — 15 липня. — С. 19–21; Хроніка кіно: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 16. — С. 15.
643. Маяковський на екрані: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 37. — С. 18
644. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Плужанин. — 1927. — № 2(17). — 25 січня. — С. 31.

Кадры из фильма «Вася-реформатор». 1926 г.

Кадры из фильма «Вася-реформатор». 1926 г.

Кадры из фильма «Вася-реформатор». 1926 г.

(реж.: Д. Эрдман, Я. Геллер), «Ванька и “Мститель”» и «Приключения полтинника» (1928, реж. А. Лундин)[645].

Картина «Беспризорные» — о брате и сестре, которые живут вместе с отцом-пьяницей. После убийства отца Гануся оказывается в детской колонии, а Вася присоединяется к портовым беспризорникам. По замыслу авторов, картина долж-

645. Дитячі фільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 8 (78). — 6 березня. — С. 11; Фильмы для детей ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 10/11 (80/81). — 27 березня. — С. 15; Шлихтинг Б. — Указ. соч. — С. 10–12.

на была «показать жизнь беспризорных, и как параллель — бодрую действительность детдомов и пионерской коммуны». На общественном просмотре единодушно высказались о прекрасной игре детей и высоком техническом уровне картины. Критике подверглась содержательная сторона ленты: «…В картине не показана общественность в борьбе с беспризорностью. Не показан процесс воспитательной работы, перевоспитания беспризорного в гражданина… Существенный недостаток картины: не выявлена психология беспризорного, не показано, как перевоспитывается беспризорный…»[646].

Вторая детская картина А. Лундина «Ванька и “Мститель”» рассказывала о мальчике, которому однажды удалось спасти от преследования белогвардейцев двух красных разведчиков, после чего спасенные фронтовики взяли его в свой отряд. После теплого приема в УССР юными зрителями фильма «Марийка»[647] от Лундина ожидали очередную удачную работу (в приключенческую картину вводились элементы дрессуры — собака по кличке «Мститель»). Но ожидания не оправдались… 6 января состоялся общественный просмотр фильма. Аудитория состояла преимущественно из педагогов, представителей ВУФКУ и различных общественных и партийных организаций. Во вступительном слове Лундин отметил, что, работая над малоинтересным с художественной и идеологической точки зрения авантюрным сценарием, он пытался избежать «сотен тысяч участников и ужасных рисунков боев и кровавых событий, вредных с педагогической точки зрения».

Председатель Киевского отделения ОДСК А. Лазоришак отметил, что картина «Ванька и “Мститель”» идеологически выдержана и, очевидно, для детей пригодна и интересна. Детям романтика нужна. Вспоминая о «Красных дьяволятах», он высказал мнение, что фильм является большим шагом вперед. Но большая часть присутствующих дала картине двойственную оценку:

«Т. Ривлин (педагог), коснувшись вопроса о воспитательных задачах кино, возразил Лундину — авантюрные элементы в фильме есть, и, признавая его большие технические и актерские достижения, уменьшает воспитательное значение фильма.

Т. Пукас (рабочий Ю. П.) — уменьшается воспитательное значение картины из-за того, что она не показывает социальной борьбы.

Примерно те же соображения высказал профессор КПИ тов. Лавров, говоря, что классовая сторона в фильме обозначена мало, красные слишком приукрашены, но с режиссерской и технической стороны, по мнению Лаврова, фильм выполнен хорошо»[648].

Критик М. Плесский был более категоричен: «…Эта картина представляет собой значительный шаг назад. Неудачный детский фильм. Правда, и материал сценария был недостаточно отборный, но и работа режиссера ничего в нем не исправила, не добавила… Фильм может дать детям ложное воображение, что гражданская война — дело очень несложное, что белые — полные идиоты, которых может легко обмануть даже одиннадцатилетний мальчик. Это главная ошибка в картине, если не говорить о целом ряде других — и больших, и малых. Собака, на которой должна была “выехать” картина, играет неправдоподобно навязанную ей роль друга

646. «Беспризорные»: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 34(135). — 10 марта. — С. 3.
647. Новий дитячий фільм: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 29(70). — 27 грудня. — С. 15.
648. Новий дитячий фільм: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 2. — 23 січня. — С. 7–8.

и освободителя. Правда, она хорошо лазает по лестнице, хорошо ползает на брюхе, но все это “ни к чему”»[649].

Очевидно, что на качество картины негативно повлияло то, что Лундин работал в условиях еще не налаженного производства Киевской кинофабрики. Сценарий написали молодые харьковские кинолюбители Д. Муха и Л. Луков — впоследствии известный кинорежиссер. Фильм явился первенцем Киевской кинофабрики. Съемки картины начались 12 октября 1927 года. Группа режиссера А. Лундина торжественно приступила к ним в большом здании будущей электростанции, временно приспособленном для работы[650].

Но и следующая работа режиссера оказалась также малоудачной. Главрепертком утвердил и направил ВУФКУ сценарий «Полтинник» в середине 1927 года[651]. К процессу разработки сценария ВУФКУ привлекло «научно-педагогические силы»[652]. Пока шла работа над фильмом «Приключения полтинника», пресса отмечала интересную операторскую работу Я. Краевского[653] и талантливую игру маленьких актеров[654]. Картина рассказывает историю двух мальчиков из разных социальных слоев — сына рабочего Федьки и сына управляющего Тольки.

В единственном отзыве, который удалось обнаружить после выхода картины на экран, рецензент в большей степени отмечал не художественные достоинства картины, а умение режиссера экономить средства: «…“Полтинник” кроме своего художественного и чисто педагогического значения является еще и яркой иллюстрацией кинематографического “режима бережливости”. 80% натуры и 20% павильонов. Несмотря на то, что большинство наших режиссеров забираются в павильон, купаясь в лучах юпитеров, неохотно выбираются на натуру, режиссер Лундин действовал наоборот…»[655].

В 1928 году при психотехнической лаборатории Одесского кинотехникума организован специальный кружок для производства детского кино. Также был выпущен ежемесячный киножурнал «Экран пионера» с разделами: политобразования, физкультуры, гигиены, науки, техники[656]. Но проект детского ежемесячного киножурнала ограничился выпуском единственного номера.

В 1926–1929 годах были приняты шесть детских сценариев, которые так и не были поставлены: сценарий Ахушкова и Полтавцева «Гаврош»[657]; сценарий Балабана на сюжет повести Марка Твена «Принц и нищий»[658]; сценарий И. Бродова и С. Капеляна «Приключения маленького Леся» (о крестьянском мальчике-батраке и о трагической ситуации, в которой он оказывается из-за хозяйского сына)[659];

649. Плеський М. Останні фільми ВУФКУ // Культробітник. — 1928. — № 1(48). — 12 січня. — С. 30.
650. Советский экран. — 1929. — № 25. — С. 15.
651. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 7(31). — Липень. — С. 24.
652. Дитячі фільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 8 (78). — 6 березня. — С. 11.
653. Хроніка: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 15. — 1 травня. — С. 12.
654. Нові постави ВУФКУ: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 17. — 31 травня. — С. 13.
655. Френкель Л. Діти в фокусі // Кіно. — 1928. — № 7(43). — Липень. — С. 3.
656. Кіно для дітей: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 32(133). — 22 февраля — С. 17.
657. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 12. — Грудень. — С. 22; Кіно: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 26(35). — 2 листопада. — С. 19.
658. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 14/15(55/56). — 12 квітня. — С. 13.
659. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 7(31). — Липень. — С. 24; Какие сценарии приняты ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 11. — С. 5; В ВУФКУ: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1927. — № 32(187). — 9 августа. — С. 9.

сценарий по роману Марка Твена «Приключения Тома Сойера»[660]; сценарий М. Иваницкой «Черное колечко» (о сыне помещика, который потерялся во время гражданской войны, стал бездомным, но детская трудовая коммуна смогла сделать из него порядочного дисциплинированного парня)[661]; сценарий Г. Брасюка «Цвет папоротника» (о сельском ребенке, который находился одновременно под присмотром суеверной семьи и советской школы)[662].

В 1927–1928 годах Коллегия Наркомпроса приняла несколько постановлений о деятельности ВУФКУ, в которых предписывалось ведомству нормализовать ситуацию с положением дел детского кино[663]. На заседании Госнаукметодкома Наркомпроса УССР было решено созвать в Харькове конференцию в деле кино для детей, на которую приглашались работники Соцвоса, Высшего репертуарного совета, работники школ и клубов, сотрудники ВУФКУ. Повестка дня: 1. Воспитательный фактор кино; 2. Кино в учебных целях; 3. Нужны ли специальные сценарии для детей, и какие к ним требования; 4. Обслуживание детей киноустановками для взрослых[664]. Но, несмотря на эти меры, в 1929–1930 годах ситуация с фильмами для детей продолжала ухудшаться. В 1929 году было запланировано выпустить 6 игровых детских фильмов и 19 культурфильмов школьной тематики[665]. Однако практически все выпущенные детские фильмы не получили шумного резонанса общественности[666].

В ориентировочном тематическом плане ВУФКУ на 1928/29 год было намечено 32 темы, из которых детских было пять: «Советский Робинзон», «Лис Микита», «В школе», «Детская коммуна» и «Оловянный перстень»[667]. Сценарий «Советского Робинзона» должен был развенчать детскую романтику приключенчества. Основная идея сценария должна была заключаться в том, что ребенок, оторванный от коллектива, всегда беспомощен и слаб (также пресса сообщала о при-

660. Про нові картини ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 7(77). — 21 лютого. — С. 15.
661. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 7(31). — Липень. — С. 24; В ВУФКУ: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1927. — № 32(187). — 9 августа. — С. 9; Какие сценарии приняты ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 11. — С. 5.
662. Що роблять сценаристи: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 15. — С. 14.
663. Резолюція по доповіді ВУФКУ про господарчий та фінансовий план на 1926/27 р.: Витяг з протоколу Колегії НКО УСРР № 28 від 18 жовтня 1927 р. // Бюлетень Наркомосвіти. — Х., 1927. — № 43(79). — 1–5 листопада. — Арт. 654; Резолюція Колегії НКО про діяльність ВУФКУ за 1926/27 р. та промфінплан на 1927/28 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — Х., 1928. — № 51(138). — 15–22 грудня. — Арт. 757.
664. Нарада в справі кіно для дітей: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1928. — № 3(60). — Березень. — С. 137.
665. Левчук В. Зрушимо з місця справу шкільного кіно // Кіно. — 1929. — № 23/24(71/72). — Грудень. — С. 5. Отметим, что производство детских фильмов в Украине обстояло не лучшим образом. На диспуте «Кино и дети», проходившем 22 мая 1928 года, представитель ОДСК Ханчин отмечал: «Товарищи! За десять лет революции мы дали десять детских фильмов. <…> За последний год произведено 8. В будущем году дело будет обстоять получше. В производственном плане Совкино — 10% детских фильмов, Межрабпомрусь — 15%. Мы должны добиваться того, чтобы в производственном плане ВУФКУ было 20 детских фильмов. Но самих детских фильмов будет мало. Надо выбрать несколько подходящих для детей из фильмов для взрослых. Из них есть 20% полезных, безвредных — 40% и вредных — 40%». См.: «Діти й кіно»: [Ред. ст.] // Пролетарська правда. — 1928. — № 121(2033). — 26 травня. — С. 4.
666. Интересно отметить, что, несмотря на свои скромные успехи в области детского кино, ВУФКУ принимает решение принять участие во Всесоюзном конкурсе на детский сценарий. См.: Участь ВУФКУ во Всесоюзному конкурсі на дитячий сценарій: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1928. — № 4(61). — Квітень. — С. 209.
667. Орієнтований тематичний плян ВУФКУ // Культробітник. — 1928. — № 19(66). — Жовтень. — С. 4.

нятии к производству детского сценария «Приключения Тома Сойера»[668], который так и не был поставлен). Тема «Лис Микита» по одноименному произведению И. Франко «Лис Микита» из жизни животных. Литературный источник планировалось специально переработать для детского зрителя. Трактовка темы задумывалась так, чтобы в ней были высмеяны ложь, обман, подобострастие и другие негативные явления среди детей. В сценарии на тему школы планировалось отразить труд и быт ребенка в школе, отношение ребенка к товарищам, учителям, школьным обязанностям и трудовым процессам, а также жизнь школьного кооператива. Темой «Детская коммуна» являлся детский сценарий из жизни Ленгородка о сознательных детях — строителях собственной коммуны. И наконец, сценарий «Оловянный перстень» уже был утвержден и передан ВУФКУ на режиссерскую разработку[669].

Из пяти вышеприведенных тем реализованы были две. К. Болотов поставил в 1929 году две картины: «Вредитель» о борьбе учеников-пионеров с детьми-хулиганами, которые занимались вредительством в школе, и «Газетчики» о группе ребят, торгующих на улицах газетами в годы НЭПа, решивших организовать коммуну. Фильм «Вредитель», по сообщению прессы, был показан делегатам районного пионерского слета Киевщины и комиссии педагогов. Обе аудитории восприняли фильм очень благосклонно[670]. О картине «Газетчики» сообщалось лишь то, что 60% материала снималось на киевских улицах вечером и ночью[671].

Еще две картины 1929 года — «Мальчик из табора» (реж. А. Штрижак) и «Нет преград» (реж. Е. Косухин) — также не получили отражения в периодической печати. Первый фильм рассказывал о притеснении в таборе богатым цыганом поводырей медведя Павла и его сына Степы (отчасти можно причислить к детским фильмам). Второй — об участии пионеров в работе жилищной кооперации.

Единственный фильм, который получил резонанс в прессе, правда, негативный, — это «Сам себе Робинзон» (1929, реж. Л. Френкель). По замыслу авторов, картина должна была развенчать ложную романтику приключений, отвлекающую детей от занятий в школе. Вася, сын служащего, начитавшись приключенческих романов, бросает учебу и отправляется в Америку навстречу приключениям. Отряд пионеров находит Васю и возвращает его домой. Однако фильм, по мнению современников, «по линии принципиальных педагогических направлений противоречил революционной пролетарской системе воспитания детей».

Представитель кафедры педологии ВУАН Кулинич, в частности, отмечал: «Из наших советских фильмов, которые можно показывать детям, есть только один: “Полтинник”, который имеет много очень хороших моментов. Совсем неудачно сделан с расчетом на детского зрителя “Сам себе Робинзон”. Попытка автора развенчать робинзонаду не удалась»[672]. Ему вторил рецензент журнала «Кіно»: «…разве “Сам себе Робинзон” — развенчивает робинзоновщину? Нет, он, по сути, переносит ее на нашу советскую действительность»[673].

668. Нові картини ВУФКУ: [Ред. ст.] // Комуніст. — 1928. — № 31. — 5 лютого.
669. Орієнтований тематичний плян ВУФКУ 1928–1929 // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 24.
670. Випуск нових фільмів ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 13(60). — Липень. — С. 12.
671. Там же.
672. Кулинич. Указ. соч. — С. 3.
673. Велика прогалина: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 11(83). — Травень. — С. 1.

Некоторые режиссеры изъявили желание работать над детской тематикой. Образовалась даже специальная группа в составе двенадцати режиссеров. Для них Наркомпрос Украины организовал семинар по педагогике, в работе которого приняли участие А. П. Довженко и А. Е. Корнейчук. Они предложили цикл лекций на темы: «Кино в системе коммунистического воспитания», «Кино и его средства художественного влияния», «Детский сценарий», «Специфика детского художественного фильма», «Методы режиссуры детского фильма». Однако ожидаемых результатов это не принесло.

Ориентировочный тематический план ВУФКУ на 1930 год включал шесть тем детского кино, одна из которых являлась нереализованной темой плана 1929 года:

«1. Борьба за ребенка в Советском Союзе. Партия, КСМ, пионеры, школа, клуб. Семья, улица, влияние мещанского окружения на детей в школе.

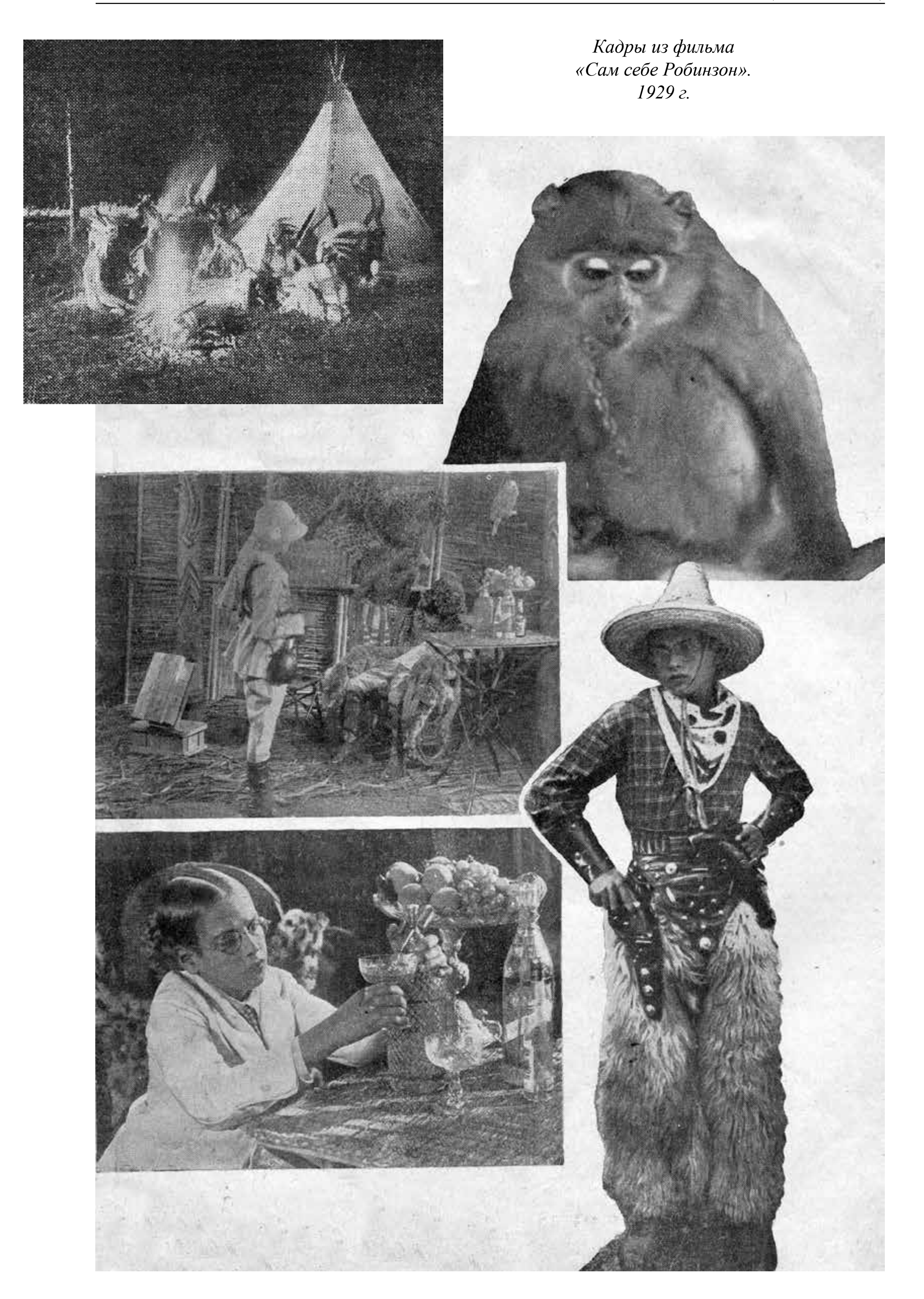
2. Детская коммуна. Материал: жизнь Ленгородка. Дети — сознательные строители своей собственной коммуны, воспитывающиеся в полезных членов социалистического общества.

3. Сельский ребенок. Воспитание сельского ребенка (ведьмы, лешие, влияние на детей фольклора). Влияние на детей советской школы. Уличные и школьные игры. Физический труд детей.

4. Влияние детей на родителей через школу. Рост детского сознания. Ребенок чувствует себя членом трудовой семьи и будущим строителем общества. Ребенок остро реаги-

Кадры из фильма «Мальчик из табора». 1929 г.

Кадры из фильма «Сам себе Робинзон». 1929 г.



рует на нездоровые бытовые явления в семье. Способы, которыми ребенок влияет на родителей через школу.

5. "Отец украинских рек". Приключенческий туристский сценарий о Днепре и крупных городах Украины.

6. Роль образования. Препятствия к образованию детей рабочих и крестьян в дореволюционное время. Образование раньше и теперь»[674].

Однако в 1930 году из шести запланированных детских фильмов поставлены были только два — о проблемах детского воспитания и взаимоотношении детей и родителей: «Их улица» (реж. Я. Геллер) о перевоспитании мальчика в пионерской организации, на которого плохо влиял его отец, рабочий-пьяница, и «Право отцов» (реж. В. Строева) о пагубном влиянии на детей наказаний и побоев родителей. Но и эти картины прошли незамеченными. В целом, детский кинематограф в Украине развивался плохо, что вызывало постоянную критику. В прессе отмечалось, что детские фильмы ставить сложней, чем фильмы для взрослых, что детские фильмы неудачные и даже бессмысленные, о пассивности ВУФКУ и его нежелании привлечь к работе над детскими сценариями педагогов и литераторов, что педагоги не знакомы с техникой работы над сценарием и т. д.[675].

Во второй половине 1920-х годов в Украине начинается производство, хоть и скромное, анимационных фильмов. В 1927 году вышел на экраны короткометражный графический анимационный фильм «Сказка о соломенном бычке» по сюжету народной сказки (реж. и худ.-мульт. В. Левандовский)[676]. В следующем году В. Левандовский уже в соавторстве с В. Девятниным вновь за основу фильма выбирает сценарий на основе народной сказки о трудолюбивой белке и ленивой мышке, которая поедает беличьи зимние запасы. По замыслу авторов, метраж картины должен был составлять почти 300 метров[677]. В канве фильма некоторые рецензенты обнаружили адаптацию андерсеновских сказок, вредность которых оказалась «явно несовместимой с нашей системой воспитания ребенка»[678].

В 1929 году на базе Киевской кинофабрики представители харьковского отделения ОДСК Б. Зелигер, Т. Злочевский и Д. Муха выступили в качестве режиссеров и художников-мультипликаторов в первой объемной украинской анимации «Клубничное варенье» на основе украинской народной сказки о приключениях двух малышей и медвежонка, стремившихся попробовать клубничное варенье.

В 1930/1931 хозяйственном году украинские фабрики планировали поставить 40 фильмов (Киевская — 22, Одесская — 18). Из этого количества не менее 10 картин должны были быть детскими[679]. Тематика детских фильмов планировалась

674. Воробйов І. Що робитиме українське кіно. Орієнтовний тематичний плян ВУФКУ на 1929–30 рік // І. Воробйов // Кіно. — 1929. — № 14(60). — Липень. — С. 15–16.
675. Васютинський В. Кіно й молодь // Кіно. — 1929. — № 1(49). — Січень. — С. 3; О. Б. Культурфільм і діти // Кіно. — 1930. — № 11(83). — Травень. — С. 5; Косячний П. За дитячий фільм! // Кіно. — 1931. — № 4. — Лютий. — С. 4.
676. Робота мультиплікаційного кабінету ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 18(59). — 27 вересня. — С. 13.
677. Дитяча казка на екрані: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 14.
678. Велика прогалина: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 11(83). — Травень. — С. 1.
679. Косячний П. Лице наступного // Кіно. — 1930. — № 17(89). — [Вересень]. — С. 7.

в трех направлениях: «Трудовое воспитание поколения социализма», «Пионерия, как авангард трудящихся детей» и «Дети в борьбе за новый быт»[680].

Как видно из приведенных материалов, производство фильмов для детей в Украине не было налажено на должном уровне. Детскому кинематографу уделялось недостаточно внимания. Колебания количественного показателя производства фильмов для детей из года в год также свидетельствуют о бессистемном подходе к детскому кинематографу, отсутствии четкого планирования.

ВУФКУ, работавшее в условиях хозяйственного расчета, ориентировалось, прежде всего, на извлечение прибыли от производства и проката фильмов в так называемых коммерческих кинотеатрах. Это с одной стороны. С другой стороны, государство не обеспечило необходимую правовую базу для реализации проекта развития детского кинематографа. Не была обеспечена необходимая норма налогообложения для производства и проката фильмов для детской аудитории. В связи с этим на постановку фильмов для детей ВУФКУ не выделяло достаточных средств. Поэтому режиссеры вынуждены были работать в «экономном» режиме — режиме снижения себестоимости, который по сообщениям прессы заключался в том, что большая часть съемок детских фильмов проводилась на натуре, без использования дорогостоящих декораций.

Особенность работы над постановкой детского фильма заключалась в обязательном знании специфики детского воспитания. Естественно, режиссеры кино подобным опытом не располагали. Но и педагоги не обладали необходимыми знаниями специфики кинематографа, что сводило на нет возможность введения в кинопроцесс специалистов детского воспитания для тесного творческого сотрудничества. Кроме того к постановке фильмов для детей творческие работники относились как к второстепенному, несерьезному, малохудожественному и навязанному «сверху» заданию. На кинофабриках не были созданы специальные съемочные группы для постановки фильмов для детей. К работе в основном привлекались неопытные режиссеры, которые к моменту запуска в производство детского фильма находились в «простое». Мало кто понимал, что постановка фильмов для детей была намного сложнее, чем постановка фильмов для взрослых. С подобным подходом, естественно, не приходилось ожидать хорошего результата.

6.5 Социально-бытовые фильмы

Систематическое производство социально-бытовых фильмов в Украине начинается с 1927 года. Хотя первые попытки постановки фильмов о современности предпринял Н. Салтыков еще в 1923 году. Две его картины посвящены жизни в деревне — агитфильм «От мрака к свету», пропагандирующий мероприятия по ликвидации неграмотности в деревне[681], и драма «Потоки», приуроченная к 6-летию Октябрьской революции, о смычке города с селом и попытке кулаков сорвать прод-

680. На обговорення широких мас справи українського радянського кіна — справи всієї громадськості Радянської України: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 18(87). — Жовтень. — С. 14.
681. Кинопроизводство ВУФКУ: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 1(15). — [Осень, 1923]. — С. 11

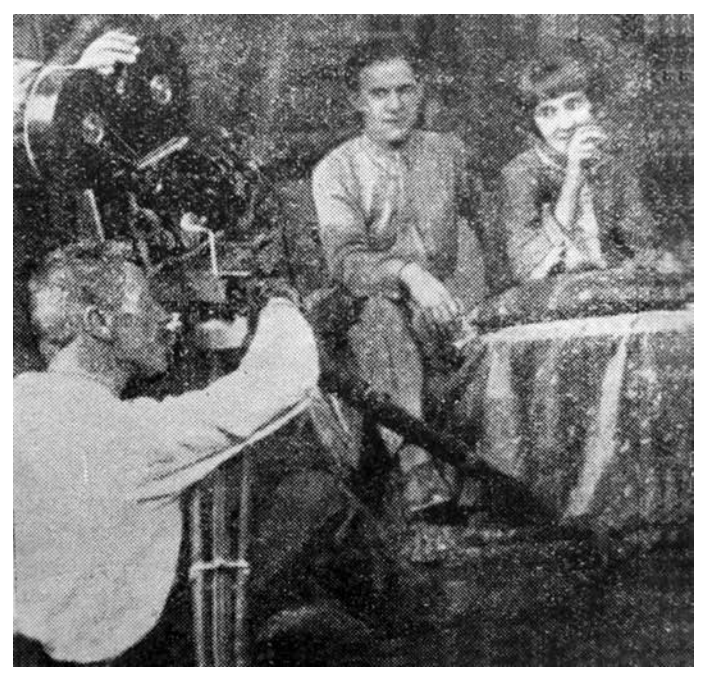
налог[682]. В 1924–1926 годах был поставлено лишь два фильма о современности. Все чаще в то время звучат призывы о необходимости производства фильмов на современном материале: «Хватит картин, рисующих наш быт в прошлом, помещичьи издевательства, царский гнет и т. п. Все это значимо, обо всем этом мы еще помним. Дайте нам картины, которые показали бы нам, как живут рабочие, что происходит сейчас на Западе»[683].

В большей части кинопродукции ВУФКУ преобладали психологические сюжеты и сюжеты из гражданской войны, причем оба типа сюжетов в основном трактовали роль «мещански-интеллигентских кругов в революции и мирном строительстве». В преддверии январского киносовещания при Агитпропе ЦК КП(б)У, на котором должен был обсуждаться вопрос формирования художественно-идеологической политики компартии в работе кино, все чаще звучало мнение о необходимости кинематографу освещать процессы мирного строительства — «возрождение хозяйства, новый быт, укрепление солидарности рабочих и крестьян, повышение техники в сельском хозяйстве, индустриализацию, интернациональную солидарность пролетариата».

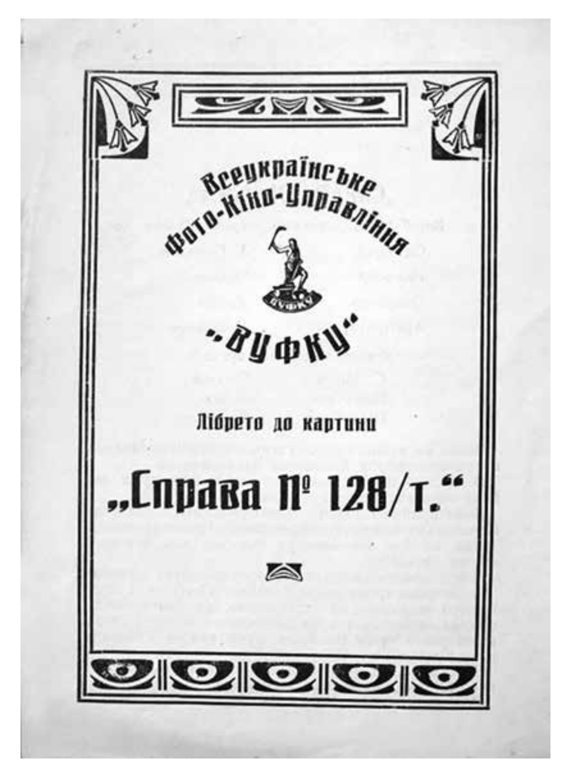
«Изменение курса кинопроизводства в этом направлении выдвигает конечную потребность его дифференциации, — отмечал обозреватель журнала «Нове мистецтво». — Задача кинофикации села требует производства специальных фильмов для сельского зрителя, где основное место, по нашему мнению, должен занять мотив перехода сельского хозяйства на систему большого кооперативного хозяйства. Отдельное место в кинопроизводстве должен занять фильм из жизни и быта рабочей молодежи, в частности комсомола. Героика молодежи из дней революции и периода строительства, проблемы быта и развлечения»[684].

Кадр из фильма «Большое горе маленькой женщины». 1929 г.

682. «Дыхание новой жизни»: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 3(17). — Октябрь 1923. — С. 11; «Поток»: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 4(18). — [Ноябрь, 1923]. — С. 12.
683. Ліфшиць Б. Кінополітика на Україні // Кіно. — 1925. — № 1. — Листопад. — С. 4.
684. До партійної наради в справах кіно: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 2(72). — 10 січня. — С. 1.


Рабочий момент съемок фильма «Не по дороге» 1927 г.

Большая часть фильмов о современности не представляет интереса с художественной стороны. Тематически эти фильмы делились на несколько условных категорий: «женщина в современном обществе», «производственные», «старое и новое», «преступная деятельность контрреволюционеров», «антирелигиозные», «борьба с кулачеством», «борьба с нэпманами», «борьба с алкоголизмом». Наиболее часто к производству фильмов о современности обращались режиссеры Г. Стабовой («Свежий ветер», 1926; «Лесной человек», 1927; «Экспонат из паноптикума», 1929; «Шагать мешают», 1930), П. Долина («Чертополох», 1927; «Новыми путями», 1928; «Секрет рапида», 1930), М. Терещенко («Не по дороге», 1927; «Большое горе маленькой женщины», 1929), А. Перегуда («Девушка с палубы», 1928; «Пилот и девушка»), 1929, Н. Шпиковский («Три комнаты с кухней», 1928; «Гегемон», 1930), И. Перестиани («Лавина» и «Сплетня», оба 1928), Г. Тасин («Гость из Мекки» и «Соленые ребята», оба 1930).

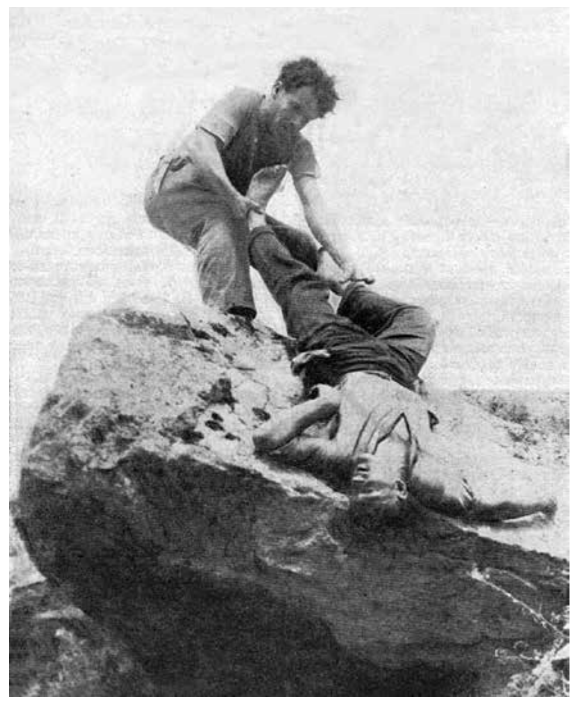


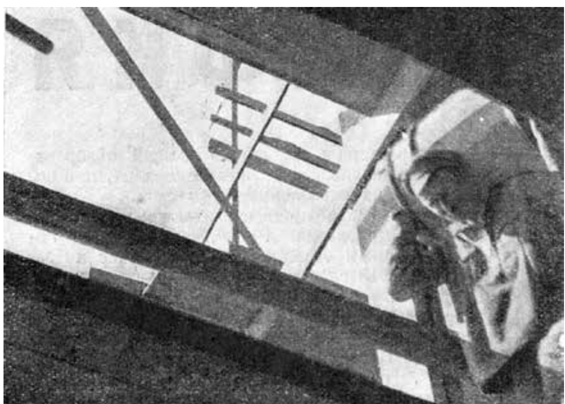
Реклама фильма «Дело № 128/с». 1926 г.

«Борьбе советских чекистов с иностранным шпионажем в первые годы мирного строительства» посвящен фильм «Дело № 128/с»

(реж. А. Кордюм, 1926)[685]. Еще одна картина, которая также прошла незамеченной, — «Шагать мешают» (1930, реж. Г. Стабовой)[686]. В ней раскрывалась преступная деятельность ученого-профессора, члена контрреволюционной организации. Лишь лента «Лесной человек» (1927, реж. Г. Стабовой) получила негативный резонанс в украинской и российской прессе. Бандит, бывший белогвардеец Полоз (лесной человек) получил задание от иностранных спецслужб взорвать строящуюся на реке огромную гидроэлектростанцию. Ради достижения цели он похищает сына главного инженера стройки[687]. Все рецензенты отмечали, что фильм построен по традиционной американской схеме приключенческого кино. Автор сценария вставил в сюжет и мелодраматическую линию — супруга главного инженера электростанции в прошлом была женой лесного человека.

«…На самом деле это обыкновенная романтическая драма, — отмечал К. Фельдман. — Зрителю приходится поверить на слово автору, что пред ним шпион; ибо какой это на самом деле шпион, который бросает свое дело ради любимой женщины и начинает заниматься похищениями и т. п. романтическими похождениями? Неоправданность





Кадры из фильма «Лесной человек». 1927 г.

685. Нові фільми: [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1927. — № 8. — 26 лютого. — С. 5.
686. «Ступати заважають»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 21/22. — С. 3.
687. Людина з лісу // Герман М., Іваницький І. Фільми виробництва фабрик Українфільму. — Харків: Мистецтво, 1934. — С. 29–30.

образа вообще отличительная черта этой фильмы. Инженер-строитель, у которого похитили единственного ребенка, вечером, в день похищения, спокойно работает над чертежами и даже сладко позевывает. Конечно, наши советские строители могут быть героями, но, уверяю вас, товарищ Стабовой, что они не манекены, а живые люди и, как таковые, наверное, подняли бы на ноги ГПУ…»[688]. Также Фельдман отмечал, что Стабовой после прекрасной картины «Два дня» в своей новой работе «совершенно отказывается от приемов старого письма и возвращается к пустой, бессодержательной механике приключенческой фильмы».

Украинский критик и журналист В. Хмурый также упрекал режиссера в подражательстве американским приключенческим фильмам и отмечал, что новый фильм режиссера уступает его предыдущим работам:

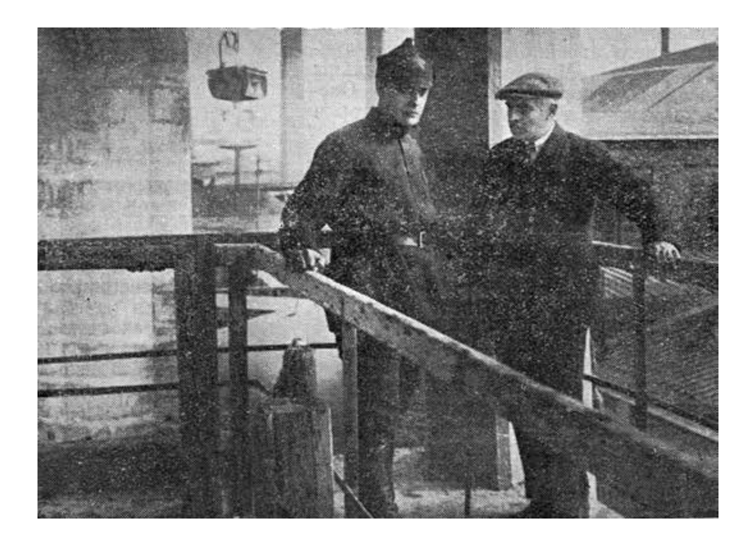
«Меньше года назад на харьковском экране прошла первая картина режиссера Стабового. Она называлась — “Свежий ветер”. И действительно среди тогдашней пугающей, психологической продукции ВУФКУ от нее повеяло свежим ветром соленого моря. В кино пришла новая тема — жизнь тех медвежьих уголков, составляющих добрую половину нашей УССР. Пришла настоящая жизнь, реальная, не подслащенная притянутой за волосы идеологией и поэтому соленая, как море и советская, как сама УССР. Простая, непретенциозная картина обещала, что в лице Стабового будем иметь талантливого режиссера, и даже тот натурализм, которым в значительной степени был сдобрен “Свежий ветер”, казался только неопытностью молодого режиссера. С экрана в глаза била молодость — молодая тема, актеры, режиссер и картина вышла молодая. И вот прошел год. Режиссер Стабовой сделал вторую картину, однако — как он постарел за этот год! Умышленный натурализм “Свежего ветра” в подаче быта рыбацкой деревни для убедительности идеи фильма, — в “Человеке из леса” стал формальным режиссерским credo, пышно расцветшим рядом с “трупным” натурализмом сценариста. Этот натурализм, перешедший все границы, свидетельствует о полном творческом бессилии сценариста и режиссера»[689]. Единственным положительным фактором картины отмечалась хорошая игра актеров «Березиля» П. Масохи, С. Шагайды и С. Карпенко.

Картину также обсудили в дискуссионном клубе ОДСК Одессы. Обсуждение было проведено по схеме: 1 — художественно-воспитательная ценность кинокартины, 2 — характеристика сценария, 3 — режиссерское оформление картины, 4 — критика актерского наполнения и 5 — работа оператора. В результате началась буйная дискуссия. Работа оператора Демуцкого была признана высокохудожественной. Что же касается всех остальных пунктов принятой схемы анализа, то по ним голоса разделились. В вину сценаристу была поставлена «схематичность изображения главных действующих лиц и примитивность идеологии». Актерское исполнение также не встретило положительного отзыва аудитории. Благоприятный отзыв получила работа режиссера, «давшего ряд насыщенных кадров и прекрасно оформленных массовых сцен». В общем, картина была признана для массового зрителя полезной, «тонко развертывающей личную интригу, вместе с тем, в художественной форме, агитирующей за советское строительство»[690].

688. Фельдман К. Что на экране // Советский экран. — 1928. — № 9. — С. 13.
689. Х[мур]ий В. «Людина з лісу» // Нове мистецтво. — 1928. — № 2(72). — 10 січня. — С. 12–13.
690. На просмотрах: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 24(125). — 13 декабря. — С. 12.

Чаще всего в социально-бытовых фильмах освещалась в различных интерпретациях производственная тема. Один из первых производственных фильмов «Цемент» (1927, экранизация одноименного романа Ф. Гладкова, реж. В. Вильнер) рассказывал о восстановлении цементного завода. Постановка картины широко освещалась в прессе[691]. В процессе работы над фильмом режиссер В. Вильнер сообщал:

«Развитие сценария идет по двум линиям: основная — восстановление производства, параллельная — личная драма героев. Восстановление производства встречает на своем пути могучие препятствия со стороны банды бело-зеленых и со стороны бюрократов, карьеристов и мошенников, примазавшихся к учреждениям. Показать победное восстановление производства силами самих рабочих — такова основная задача постановки. Второй задачей является показ людей, которые переживают свою большую личную драму “в себе”, черпая в тех личных настроениях новые побудительные мотивы для подвигов. Фоном, на котором разыгрывается основная тема фильма, выбран, конечно, цементный завод в Новороссийске. Туда была направлена киноэкспедиция. Задача была чрезвычайно сложная. Главные заводы сейчас полностью восстановлены. Постановщикам необходимо было показать завод в разрушенном виде и весь процесс восстановления и пуск этой грандиозной Машины, рабочая масса завода в несколько тысяч человек часто отдавала свои свободные часы, чтобы показать нам прошлое производства»[692].



Однако значимым событием фильм так и не стал:

«Взяв для экранизации известный роман Гладкова, ВУФКУ руководилось похвальным намерением популяризировать одно из лучших произведений пролетарской литературы, — отмечал рецензент издания «Жизнь искусства». — В результате режиссеру хватило места только для производственно-политической части романа (восстановление завода, борьба партии с контрреволюционерами). Бытовые же взаимоотношения персонажей, их внутренние переживания оказались совсем не раскрытыми на экране. <…> Типы партийцев, такие яркие и живые в романе, вышли бледными и упрощенными. Все они нивелированы до одного уровня коммунистов вообще, ходящих в кожаных куртках. Виной тому, как актеры, не внесшие

691. См.: На кінофабриці: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 7(108). — 21 июля. — С. 12; Швидлер А. Про цемент і целулойд // Кіно. — 1927. — № 8. — С. 12; Старский. Письма с фабрики. «Цемент» // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 1. — С. 5–6; Нові постановки: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 6(30). — Червень. — С. 28; Мар’ян Д. Несвоєчасні думки // Кіно. — 1927. — № 13. — С. 8–9.
692. Вильнер В. «Цемент» // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 1. — С. 5–6.

*Кадры из фильма «Цемент».
1927 г.*

Кадры из фильма «Цемент». 1927 г.

в образы ни одной характерной черточки и играющие свои роли с неприятным нажимом, так и режиссер, не сумевший организовать актеров и дать им правильную зарядку»[693].

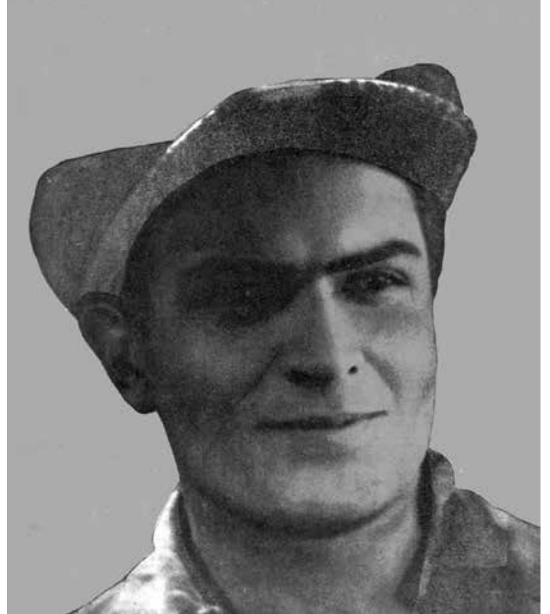
«“Цемент” писателя Гладкова, — отмечал К. Фельдман, — раскрывает страницу начинающегося хозяйственного строительства советской страны. Можно спорить о художественных достоинствах этого произведения, но нельзя отрицать, что это полотно большой социальной и бытовой значимости. Рабочий Глеб, который, после возвращения с фронтов, борется за восстановление разрушенного завода, и вождь Октября — Ленин, который приходит к мысли о нэпе, как опорной точке для завода всей хозяйственной машины страны, — являются двумя полюсами одного и того же явления. Столкновение Глеба с целой категорией ответственных советских работников, которые никак не могли выбиться из того положения, в которое нас затянула гражданская война, и конфликт Ленина с некоторой частью советской общественности, которая никак не могла преодолеть консерватизма понятий, укрепившихся в эпоху военного коммунизма, это звенья одной и той же исторической драмы. На этих основных линиях и нужно было строить картину “Цемент”, воспользовавшись тем, что и человеческие образы романа Гладкова — рабочий Глеб, его жена и другие персонажи романа — в сущности говоря, являются скорее символами, отражающими все настроения той эпохи, чем живыми людьми. Вот почему “Цемент” можно было подать исключительно с помощью приемов символического письма, который и является стилем больших исторических советских кинополотен. Недаром один из мастеров этого стиля, режиссер Пудовкин, так долго носился с мыслью поставить “Цемент”. Вильнер не понял этого и прицепился к довольно рваной фабуле “Цемента”, рабски следуя всем эпизодам романа Гладкова. В результате — на экране получилась чрезвычайно запутанная история с множеством бесцельно болтающихся персонажей, — яркий пример тех неудач, к которым приводит обнаженная литературщина в кино…»[694].

В фильме «Цемент» была реализована доктрина А. В. Луначарского о достижении агитационного эффекта — фильмы должны быть такими же, как и голливудская продукция, — «захватывающими» и «беллетристическими»[695]. По мнению критика О. Брика, главный герой — героический Глеб Чумалов фактически не имеет ничего общего с реальностью, поскольку он создан по образу и подобию лихого авантюриста из фильмов Дугласа Фербенкса.

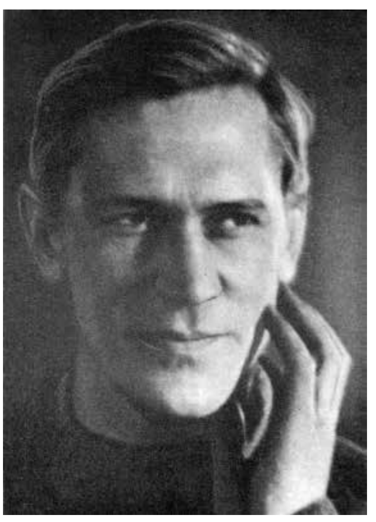
Кадр из фильма «Гегемон». 1930 г.

В картине «Гегемон» (1930, реж. Н. Шпиковский), также рассказана история рабочего, который после демобилизации из Красной армии возвращается на завод, с головой уходит в работу и становится одним из лучших ударни-

693. Б. К. Цемент // Жизнь искусства. — 1928. — № 23(1203). — 3 июня. — С. 9.
694. Фельдман К. Что на экране // Советский экран. — 1928. — № 21. — С. 8.
695. Луначарский А. В. Кино — величайшее из искусств// Красная панорама. — 1926. — 15 декабря.



Кадры из фильма «Контакт».
1930 г.

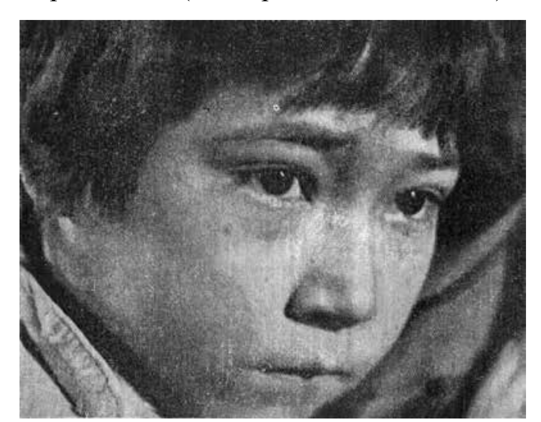


Кадры из фильма «Секрет рапида».
1930 г.

ков на производстве[696]. В фильме «Контакт» (1930, реж. Е. Косухин) показаны взаимоотношения мастера кожевенного завода с сорокалетним стажем с молодыми рабочими, с которыми он не хочет делиться своими знаниями[697]. Взаимоотношениям дирекции завода с рабочими посвящена и картина «Секрет рапида» (1930, реж. П. Долина)[698]. О работе комсомольской бригады на судостроительном заводе рас-

696. Левчук В. «Гегемон» // Кіно. — 1930. — № 21/22. — С. 10.
697. Левчук В. «Контакт» // Кіно. — 1930. — № 8. — С. 11; Орелович С. Л. Молоде кіно творять молоді руки // Кіно. — 1930. — № 8. — С. 2.
698. Секрет рапіда // Герман М., Іваницький І. Фільми виробництва фабрик Українфільму. — Харків: Мистецтво, 1934. — С. 40.

сказывалось в картине «Соленые ребята» (1930, реж. Г. Тасин)[699]. Соцсоревнованию рыбацкого поселка близ Владивостока и парохода «Трансбалт» посвящена картина «Трансбалт» (1930, реж. М. Билинский)[700].



Кадры из фильма «Трансбалт». 1930 г.

Несколько фильмов рассказывали о девушках на производстве: «Девушка с палубы» (1928, реж. А. Перегуда) о взаимоотношениях девушки-матроса с капитаном судна[701]; «Не задерживайте движение» (1930, реж. П. Коломойцев) о девушке-кондукторе, не справлявшейся со своей работой[702].

Тема положения женщин в современном обществе отражена в картине «Две женщины» (1929, реж. Г. Рошаль) о двух женщинах — старого типа (буржуазной) и современной (советской). В двух сохранившихся рецензиях даны кардинально противоположные мнения о картине. Приведем их фрагментарно. Украинский журналист С. Ноткин отмечал:

«Фильм “Две женщины” имел два раздела. В первом разделе показана женщина из буржуазного окружения, во втором — советская работница. Обе женщины показаны в обстоятельствах гражданской войны и мирного строительства. Первый раздел фильма чрезвычайно интересен тем, что почти весь сюжет разворачивается перед зрителем не напрямую, а через отражение в зеркале. Режиссер прекрасно сумел показать зрителям одну и ту же комнату через отражение в зеркале в течение всего первого раздела. Но он это сделал так, что заинтересованность зрителя совсем не уменьшается. <…> Казалось бы, режиссер хотел показать и противопоставить двух женщин — буржуазную и советскую, но пролетарский зритель его понимает иначе. Его не так интересуют две женщины, как два партийца. Он видит, что и первого, и второго исключают из партии. Он видит, что хоть один партиец жил с буржуазной женщиной, а второй с пролетарской, однако оба раскладываются. Вывод вполне ясен. Когда оба раздела, в частности, сделаны хорошо, то их

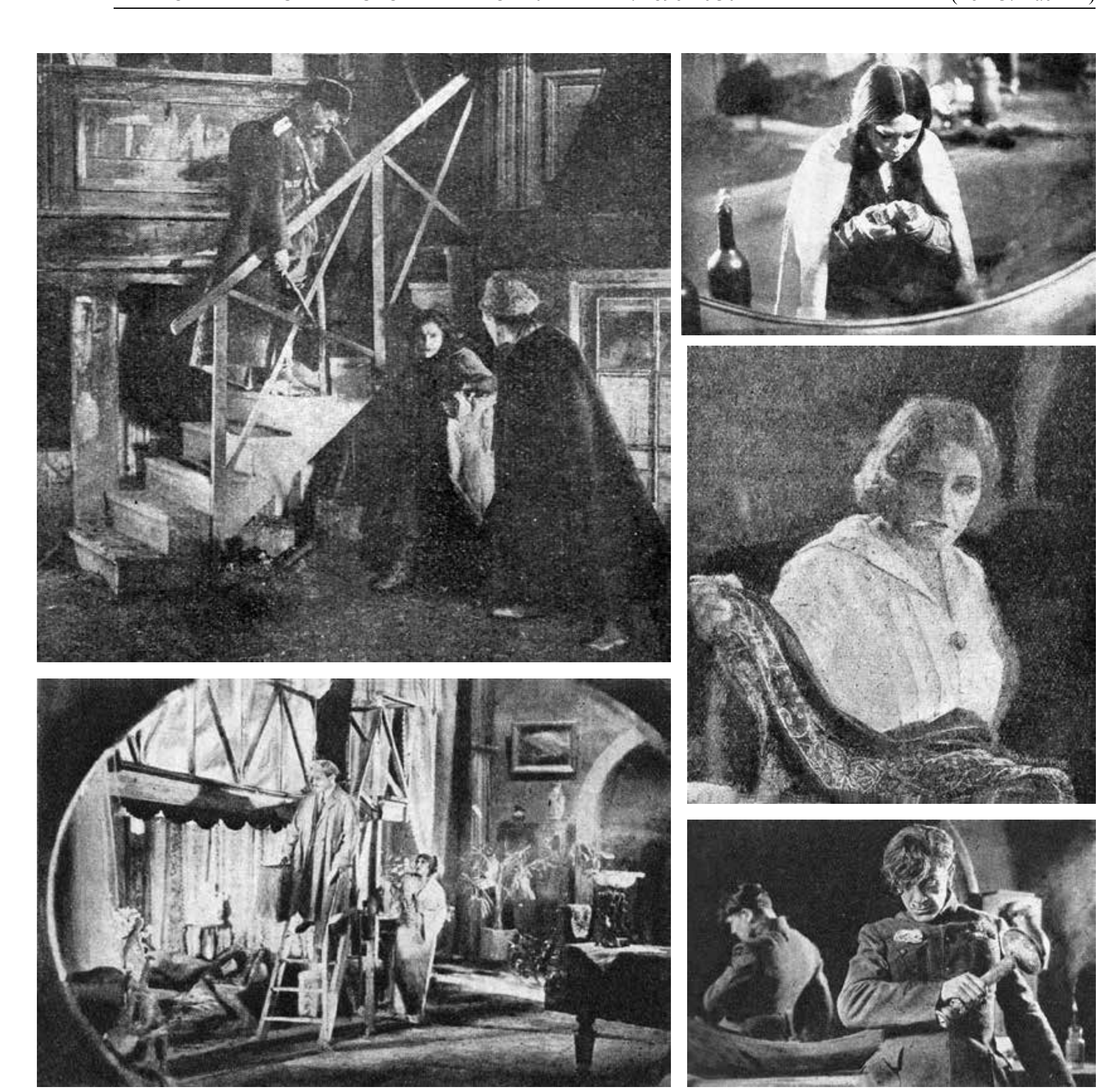
699. «Солоні хлопці» — К.: ДВОУ. В-во «ЛіМ», [1930].
700. К. Ю. «Трансбалт» // Кіно. — 1930. — № 14. — С. 6–7.
701. Гуд С. «Дівчина на палубі» // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 37. — С. 18; «Дівчина на палубі»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 4. — С. 8–9; Френкель Л. Реабілітація моря // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 3.
702. Не затримайте руху // Герман М., Іваницький І. Фільми виробництва фабрик Українфільму. — Харків: Мистецтво, 1934. — С. 54.

Кадры из фильма «Девушка с палубы». 1928 г.

неоправданное соединение совершенно недопустимо. Тем более что представитель Управы ВУФКУ рассказал на общественном просмотре, что для каждого раздела был отдельный сценарий. Вместо того чтобы показать и противопоставить двух женщин, чужую и нашу, в одном сценарии, соединили два сценария разных авторов. Это неправильно. Мы считаем, что оба раздела (работа режиссера и оператора безупречная) надо демонстрировать отдельно, потому что фильм в нынешнем виде приводит зрителя к неправильным выводам»[703].

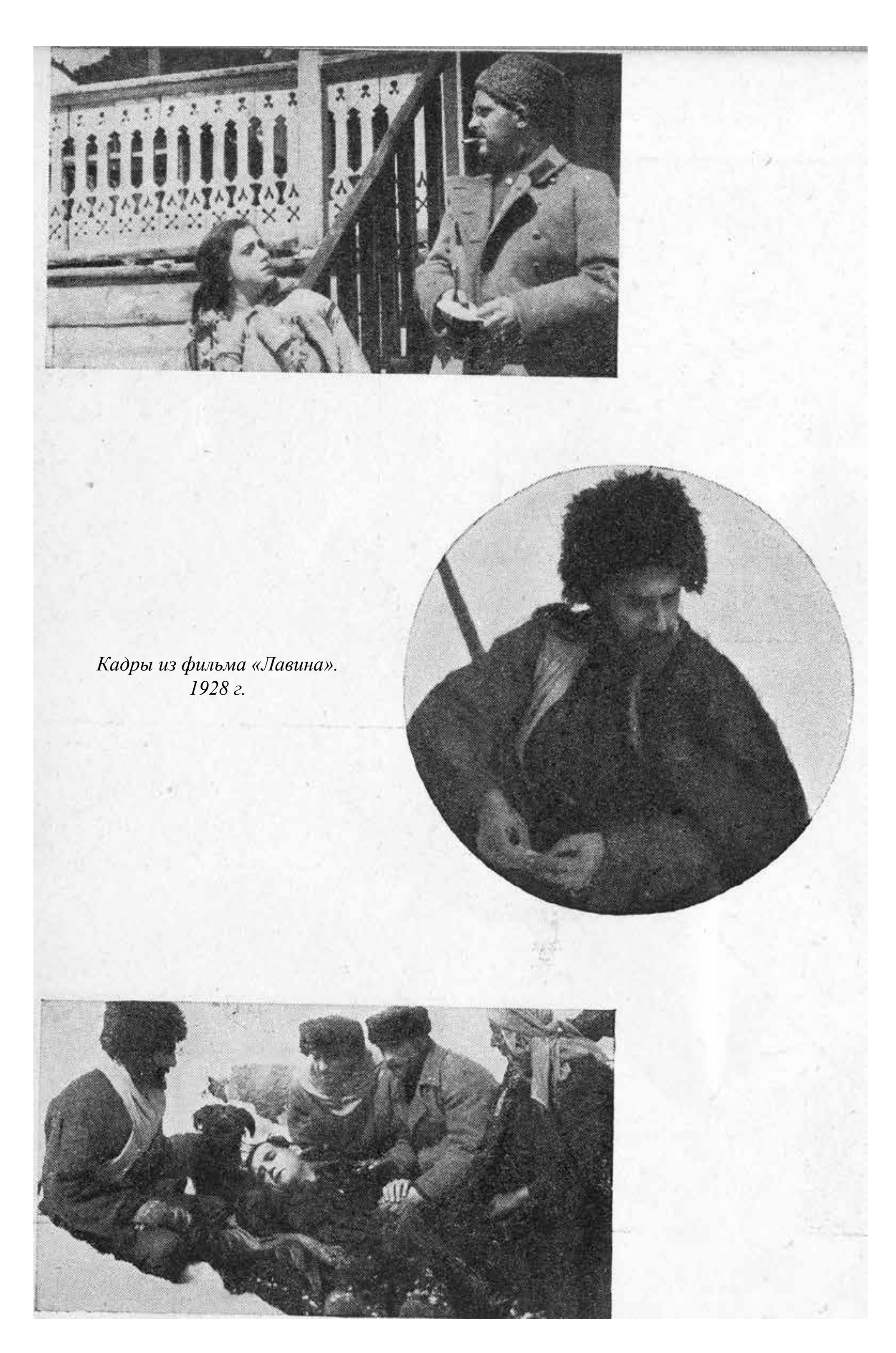
Российский критик и литературовед Б. Алперс был более категоричен в своих высказываниях:

703. Ноткін С. «Дві жінки» // Радянське мистецтво. — 1929. — № 6(25). — 18 листопада. — С. 7.

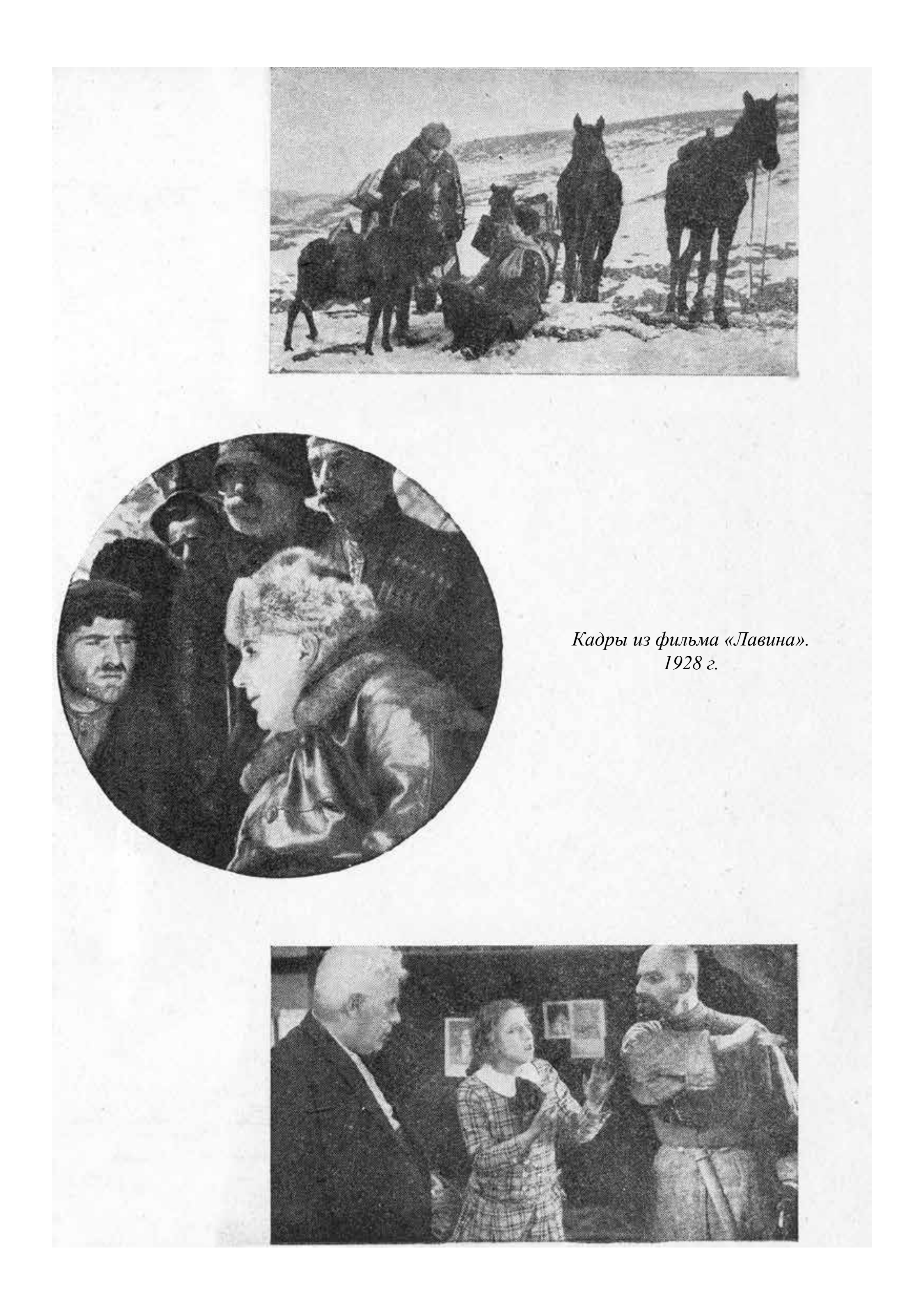


Кадры из фильма «Две женщины». 1929 г.

«…Только при более внимательном взгляде улавливается, что основной темой таких “психологических этюдов” является семейно-бытовая или, вернее, семейно-половая проблема. И сразу же становятся декоративными, фальшивыми недомолвки авторов, импрессионистический тон и кажущаяся сложность повествования. И за проблемностью фильмы роковым образом обнажается старый испытанный “треугольник” буржуазной драмы: муж, жена и любовник или любовница. <…> И вся история, рассказанная Рошалем в этой части картины, удивительно походит на пошловатый романс об обманутом Пьеро, причем в роли последнего выступает коммунист-хозяйственник, конечно, разложившийся под влиянием легкомысленной светской дамы. Под флагом социально-бытовой проблемы автор купается в деталях будуарного быта, без конца обыгрывая пуховки, шелковые чулки, заграничные платья и фокстротирующих спекулянтов. Философический тон рассказчика служит всего-навсего приемом для подачи этого пошлого материала. <…>



*Кадры из фильма «Лавина».
1928 г.*



Кадры из фильма «Лавина». 1928 г.

Ставя проблему личной любви и общественного долга, автор становится чрезвычайно многословным и многозначительным. <…> Фильма одевает свои тезисы в туманную галерею зеркальных отражений и сюжетных недосказанностей. В этом — эволюция цыганского романса на советском кране, его перекрашивание в защитные цвета. С этим перекрашивающимся жанром нужна решительная борьба»[704].

Практически все бытовые картины с мелодраматическим сюжетом также прошли незамеченными: «Лавина» (1928, реж. И. Перестиани) — любовный треугольник о зарождающихся чувствах дочери директора метеорологической станции Галины и студента Василия, прибывшего на Кавказ вместе с научной экспедицией. Но научный сотрудник станции Малинин, давно и безнадежно влюбленный в Галину, пытается помешать их взаимоотношениям и идет на преступление[705]. Другой фильм И. Перестиани «Сплетня» (1928) также оказался малоудачным. Это бытовая драма о развале семьи. Шофер почтового мотоцикла Алексей ухаживает за кондуктором трамвая Верой. Но, когда девушка получает комнату в кооперативе, торговка, претендующая на это жилье, натравливает на Веру своего сына Александра. После различных интриг и сплетен Алексей расстался с Верой, поверив, что она ему не верна[706].

Кадры из фильма «Лавина». 1928 г.

704. Алперс Б. «Две женщины» // Кино и жизнь. — 1930. — № 7. — С. 6–7.
705. Лавина. — К.: ВУФКУ, 1928.
706. Плеський М. Дві кінокомедії виробу ВУФКУ // Культробітник. — 1928. — № 2(49). — 31 січня. — С. 31; Сучасний побутовий фільм // Радянське мистецтво.—1928.—№8.—6березня.—С.11.

Схожими тематически были картины «Свой парень» (1930, реж. Л. Френкель) о студенте Дмитрии, который мечтает о красивой жизни (он женится на студентке Нине, но узнав, что она беременна, бросает семью)[707], и фильм «Три комнаты с кухней» (1928, реж. Н. Шпиковский) о взаимоотношениях внутри мещанской семьи[708]. Картина «Три комнаты с кухней», по мнению рецензента «Харьковского пролетария», являлась вредной и ее необходимо было запретить: «…Беда в том, что это не только анекдот — это вредное, совершенно неправильное отражение действительности. Авторы фильма пытались показать два типа: классового врага и хорошего, выдержанного коммуниста, в решительный момент рвущего со своей женой — дочерью врага соввласти. С этой задачей они совершенно не справились, ибо тип классового врага показан совершенно неверно, политнеграмотно. Ведь наши классовые враги — главным образом нэпманы, кулаки, руководители сектантских, евангелистских и иных религиозных организаций, активно действующие, разлагающие молодежь, подчиняющие ее своему мелкобуржуазному влиянию. А в картине показан трусливый, ни на что не способный, насквозь проточенный червем мещанства — учитель танцев, у которого в мыслях одно — хорошо поесть. Такая подмена лица классового врага вредна, ибо затушевывает опасность, отвлекает внимание от настоящего, активно действующего врага партии и рабочего класса. Также неверно показан коммунист — ответственный работник — редактор издательства. Разве это хороший, стойкий коммунист (каким его хотели изобразить), если он женат на развращенной, разнузданной, покрытой толстой корой мещанства дочери классового врага? Этот “комму-

Кадр из фильма «Сплетня». 1928 г.

Кадр из фильма «Три комнаты с кухней». 1928 г.

707. Над чим працюють сценаристи?: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 14. — С. 14.
708. Нові фільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — Ч. 8(44). — Серпень. — С. 28.

нист” уживается в одной комнате с ее отцом — врагом партии рабочего класса. Мало того, он содержит его. Партмаксимум дает возможность устраивать великолепные обеды с торгами, винами, “литературные вечера”. <..>

Совершенно неправильно также показаны служащие. Из всего штата издательства все, начиная с бухгалтера и кончая машинисткой, думают только об одном: как бы скорее уйти из учреждения. Нет ни одного, кто бы честно работал. Это вредное отражение нашего аппарата, опошление его. И общий вывод таков: картина вредна, неверно отражает действительность, демонстрировать ее нельзя…»[709].

Кадр из фильма «Пилот и девушка». 1929 г.

Несколько фильмов агитировали против употребления алкоголя. Картина «Пилот и девушка» (1929, реж. А. Перегуда) о летчике Викторе, отвергнутом активисткой Осоавиахима Еленой. Из-за неудачной любви он начинает пить. Однажды с похмелья он допустил ошибку в полете и разбился[710]. «Жизнь в руках» (1930, реж. Д. Марьян) о рабочем-пьянице Брасюке, которого из-за пьянства выгоняют из коммуны, а в дальнейшем от него уходит жена[711].

Часть фильмов о современности отражали жизнь в селе. Картины «Гонорея» (1927, реж. М. Шор) и «Чертополох» (1927, реж. П. Долина) пропагандировали борьбу с культурной отсталостью в глухих уголках Украины в середине 1920-х годов. Фильм «Гонорея» в большей части был спекуляцией на «клубничке» — борьбе в годы НЭПа с венерическими заболеваниями и проституцией.

709. Непомнящий Л. Производство ВУФКУ — «для лучшего пищеварения» // Харьковский пролетарий. — 1928. — № 152(1305). — 18 августа. — С. 3.
710. Советские художественные фильмы. Т. 1. — М.: Искусство, 1961. — С. 336–337.
711. Ган Я. «Життя в руках» // Кіно. — 1931. — № 6. — С. 17.

Кадры из фильма «Гонорея». 1927 г.

Иван после поездки в город заразил венерической болезнью свою жену. Но вместо того, чтобы пойти к врачу, супруги обратились к помощи знахарки. Лечение не дало результатов. Родившийся ребенок из-за болезни родителей и невежества повитухи обречен был на всю жизнь остаться слепым[712].

Картина «Чертополох» явилась первой удачной попыткой создания фильма для села. В деревню по направлению приезжает фельдшерица Мария. Ее приезд, естественно, не нравился знахарю Гисяру. Чтобы избавиться от нежелательной конкурентки, Гисяр с помощью сестры фельдшерицы обвинил девушку и ее жениха в воровстве. В отчаянии Мария покончила с собой[713]. Критик М. Плесский, отмечая достоинства картины, в большей степени обращал внимание на то, что она является наиболее удачной в отношении понимания ее сельским зрителем: «Если село “шарахается” от специальных крестьянских картин, умышленно упрощенных, то в этой картине село нашло правильное отражение. Давая картины на сельскохозяйственные темы, ВУФКУ дает правильное направление своей работе в отношении фильм для села. Но до сих пор оно не учитывало способов воздействия на зрителя и тем самым уменьшало впечатление. Также, стремясь представить “чистую” науку на экране, ВУФКУ не обращало внимания на то, что она не под силу молодому крестьянину, который только начинает “кинофицироваться” — которому нужно логично построенное действие, трезвый подход к событиям, а не наброшенная искусственная тенденциозность. Теперь ВУФКУ, нащупывая пути к зрителю, нашло подходящую почву. Привлекая к работе украинских режиссеров, которые хорошо знают село, ВУФКУ правильно делает, поручая им при первых же их шагах бытовые фильмы. Новый быт, его хорошие и темные стороны, “живая жизнь” современного села, поданные в художественной форме, — это единственное, что нужно современному селу»[714].

712. «Гонорея»: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13. — С. 12; Бузько Д. «Гонорея» // Кіно. — 1928. — № 3. — С. 11; «Гонорея»: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 16. — 15 травня. — С. 11.
713. Ятко М. Про «Темряву» на екрані // Кіно. — 1927. — № 12. — С. 6–7.
714. Плеський М. «Темрява». Кінокартина виробництва ВУФКУ // Сільський театр. — 1928. — № 1(23). — Січень. — С. 51.

Кадры из фильма «Чертополох». 1927 г.

Борьба с кулачеством отражена в фильмах «Новыми путями» (1928, реж. П. Долина) о борьбе крестьян, организаторов сельскохозяйственной артели, против кулаков[715], «Волчьи тропы» (1930, реж. Л. Лященко) о предотвращении поджога кулаками сельскохозяйственной артели[716] и «Огненная месть» (1930, реж.: Д. Эрдман

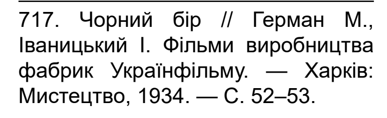
Кадры из фильма «Огненная месть». 1930 г.

715. Буш М. Два фільми // Кіно. — 1929. — № 2. — С. 6–7.
716. Советские художественные фильмы. Т. 1. — М.: Искусство, 1961. — С. 361.

и В. Биязи) о борьбе бывшего рабочего и красного партизана Гайворона с кулаками, прибравшими к рукам село[717].

Отдельно отметим еще два фильма Г. Стабового, которые также можно отнести к лентам о современности, — «Свежий ветер» (1926) и «Экспонат из паноптикума» (1929). Оба фильма вызвали определенный резонанс. Картина «Свежий ветер» рассказывала о борьбе рыбаков-поморов в годы НЭПа с частником — скупщиком дешевой рыбы. «В небольшой рыбачий поселок, приютившийся между высоких скал, вернулся демобилизованный краснофлотец, прозванный земляками Братишкой. Первая радость, вызванная возвращением к любимому с детства труду, была для Братишки омрачена столкновением со скупщиком Саввой. Возмущенный кулацкой “бухгалтерией”, Братишка убедил рыбаков из поселка не продавать свой улов жадному барышнику. Дружно потянулись рыбацкие шаланды в город. Богатый скупщик подговорил главаря шайки контрабандистов Одноглазого убить ненавистного ему смутьяна. Однако Братишке удалось

Кадры из фильма «Свежий ветер». 1926 г.



717. Чорний бір // Герман М., Іваницький І. Фільми виробництва фабрик Українфільму. — Харків: Мистецтво, 1934. — С. 52–53.

привлечь на свою сторону сознательных рыбаков и разоблачить шайку контрабандистов и их сообщника Савву. В поселке была организована рыбацкая артель, во главе которой стал Братишка»[718].

Дебютный фильм Г. Стабового был тепло встречен критикой. В нем отмечались некоторые недостатки, но в целом он получил позитивные оценки: «Формально картина сделана не без дефектов. <…> Слишком затянут и невнятно смонтирован предпоследний эпизод фильма — борьба с контрабандистами в пещере, ко всему здесь хромает еще и фотография. Однако эти недостатки ничуть не обесценивают работу режиссера Стабового и оператора Демуцкого, в целом свежую для украинского кино, а в режиссерской части дебют Стабового — бесспорно, талантливый, хотя и простой, и не претензионный. Что еще радует в картине — это типаж. Кроме того, что в ней отсутствуют давно виденные, ожидаемые и надоевшие в ВУФ-ских фильмах особы, актеров из “Свежего ветра” надо вообще поздравить, все они сумели дать не трафаретные, а оригинальные образы, особенно реальный атаман Шкода Н. Кубинского. Симптоматично в фильме то, что и режиссер, и часть актеров в главных ролях — молодежь…»[719].

Однако нашлись и противники картины. Рецензент российского журнала «Рабочий и театр» обвинил режиссера в подражательстве американским фильмам: «Прежде всего “Свежий ветер” — первая грамотная украинская картина. Может быть, для ВУФКУ это и достижение. Но техническая грамотность еще не определяет качества. Картина сделана традиционно и подражательно. Советский материал приравнен к американскому. Ленту снимали с американским подстрочником. Но не было еще случая, чтобы гимназист за перевод по подстрочнику получил пятерку. Картина не вместила всего материала и осталась только при боковых темах, без центральной. Снята она равнодушно и бесцельно. Отсутствие целевой установки и равнение на Америку лишили “Свежий ветер” общественной ценности. Это не советская картина, а грамотное, но отнюдь не талантливое, упражнение»[720].

Картина «Экспонат из паноптикума» сопоставляла «старое и новое», то есть — жизнь до революции и после. Главный герой — член земской управы Городинский после революции, опасаясь репрессий большевиков, вынужден эмигрировать. Дома остаются жена, сын и дочь. За границей Городинский зарабатывает на жизнь, работая обычным служащим в паноптикуме. Прошло десять лет. Из-за границы приезжает передвижной паноптикум, а с ним — Городинский. Его

Кадр из фильма «Экспонат из паноптикума». 1929 г.

718. «Свіжий вітер»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 12. — С. 16, 18–19; Мих. К. Свіжий вітер // Нове мистецтво. — 1927. — № 26(67). — 6 грудня. — С. 7.
719. Х. К-та. Свіжий вітер // Нове мистецтво. — 1927. — № 4(45). — 25 січня. — С. 12–13.
720. «Свежий ветер»: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1928. — № 3(174). — 17 января. — С. 15.

сын работает инженером, строит огромный дом, дочь — воспитательница в советской школе. Дети отрекаются от него. Ночью он приходит в их дом с целью убить сына. Но убить собственного сына Городинский так и не смог…

Фильм раскрывал трагедию судеб родственников, волею случая оказавшихся по разные стороны баррикад. «Экспонат из паноптикума» многие рецензенты сравнивали с картиной Ф. Эрмлера «Обломок империи», в которой главный герой потерял память после контузии на фронте. Он работает обходчиком на небольшой железнодорожной станции. А через десять лет, когда к нему вернулась память, отправляется на поиски жены в Ленинград. Оба фильма строятся на контрасте «старого и нового». Но акценты проставлены по-разному. Г. Стабового в большей степени волновала трагедия человека, из-за обстоятельств бросившего семью и не могущего по прошествии времени воссоединиться с ней из-за разности во взглядах. Именно за такой «политически неграмотный» подход к трактовке современности и критиковали картину «Экспонат из паноптикума». Рецензент украинского журнала «Советское искусство», в частности, отмечал:

«…Из-за границы приезжает передвижной паноптикум, а с ним — Городинский, обычный служащий. Он находит в прекрасном доме жену, сына и дочь. Дети не признают его за отца, он их — за родных детей. Отрекся от них, а ночью приходит с топором, чтобы зарубить сына, который продал себя большевикам. Это ему, разумеется, сделать не удалось. Тогда он идет в паноптикум, садится и горько плачет, а мещанин-обыватель, выходя из кино, сочувственно говорит: “Жаль старика… Сколько вытерпел, бедняга!”

Мы, наконец, должны так решительно сказать: может, достаточно уже ВУФКУ делать подобные попытки? Может, достаточно уже ставить ничтожные, политически неграмотные фильмы, вплетая в них политическую основу, которая никак не вяжется с общей трактовкой содержания? “Совкино” дало нам намного строже, подобную “паноптикуму”, картину “Обломок империи”. <…> Именно теперь в связи с разоблачением контрреволюционной организации — СВУ нужна такая картина, которая решительно осудила бы деяния отрядов петлюровщины. Что же мы имеем в “Паноптикуме”? Фон социалистического строительства на Украине подан чрезвычайно скупо. Бывшего члена земской управы испугала не гигантская стройка, а только то, что его сын работает на строительстве, а дочь преподает в советской школе. И этот строитель работает почему-то сам, с плакатом “за социалистическое строительство”. Действие дальше родственных отношений не пошло. Вся новая Украина осталась за объективом, на котором остались только плаксивые гримасы дочери-учительницы и нейтральное отношение сына-строителя к отцу-контрреволюционеру. <…> Мы не согласимся с режиссерским предложением сочувствовать бывшим людям. Мы знаем классовую сущность таких, как Городинский. Мы не понимаем только, как могли додуматься режиссер и сценарист до того, чтобы вызвать сочувствие не только к таким, как Городинский, но и к тем, которые, воспитывая детей, строя новую жизнь с рабочим классом, прячут или, по крайней мере, умалчивают присутствие откровенного нашего врага. Мы знаем, какую подлую работу проводила СВУ, знаем ее классово-вредную сущность, говорим об откровенной, решительной борьбе с остатками петлюровцев»[721].

721. «Експонат із паноптикуму»: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1929. — № 10(29). — 16 грудня. — С. 10.

Еще более жесткую оценку фильму дали обозреватели российского журнала «Советское кино». В частности, они отмечали:

«В фильме “Экспонат из паноптикума” (режиссер Г. Стабовой, сценарист К. Кошевский) мы фактически имеем омерзительную диверсию классового врага, направленную на то, чтобы отвести нашу бдительность от буржуазно-националистических элементов, от реальной классово-враждебной опасности. Содержание фильмы такое:

Наш закоренелый враг земец Городинский (главный персонаж фильмы), пробыв десять лет в навозной яме эмиграции, случайно попал в советскую Украину как сотрудник иностранного “паноптикума” — музея. Он встречает своего сына, строящего по милости авторов фильмы социализм, встречает также свою дочку, которая на тех же основаниях, что и брат, воспитывает наше молодое поколение.

Как же подана эта “историческая” встреча земца Городинского со своим сыном — советским инженером? Кто из них остался идейно высшим? Нужно сказать, что авторы фильмы приложили все усилия, чтобы дать земцу широчайшую трибуну для пропаганды своих погромно-шовинистических, антисемитских взглядов. Как же учит фильма советского зрителя относиться к этому полному ненависти врагу, свирепо рычащему на советских школьников? Они (авторы) со спокойной душой монтируют кадры, показывающие классовую ненависть земца с искусственной восковой фигурой ацтека — фигурой музейного экспоната, давая к этому еще и надпись крупно “Вымершее племя”.

Как видим, идейная концепция фильмы несложная: молодые “земцы” советизируются и врастают в социализм формированными темпами, даже занимают командные посты, а старики же не сумели “понять” сути социалистического строительства; они, по замыслу авторов фильмы, “вымершее племя”, “музейные экспонаты”, восковые фигуры.

Нетрудно догадаться, что вся эта националистическая контрабанда направлена на то, чтобы усыпить нашу бдительность к классовому врагу, что эта контрабанда, по сути, расчищает путь для диверсионной, контрреволюционной работы»[722].

Но фильм не устраивал не только концептуально, вызывали нарекание и его художественные качества. Это отмечал «не заточенный» на коммунистическую пропаганду обозреватель львовского литературно-научного сборника:

«Ведь старый донельзя шаржированный, ведь вся его фигура, все его движения и мимика — это не живой человек, а достаточно плоский, слишком утрированный шарж. Но дети, как дети, они представлены живыми, реальными людьми, и старый искренне, но драматически плачет глицериновыми слезами. Что же это такое? Итак, получается, это не Гротеск, а трагедия, “отцы и дети”, только в украинской интерпретации. И что бы там дальше ни делал старый уэнеровец, зритель не верит уже ему. Режиссер не поскупился сразу понавешивать на старого столько “собак”, что за ними просто-таки не видно живого человека. Кукла какая-то. Вот старый ворвался втайне ночью в бывший дом, чтобы убить предателя сына. Старый несет для этого топор. Но зритель не верит, что это так; зритель эмоционально воспринимает этот топор, как сделанный не из стали, а из картона. Зритель хотел

722. Корнийчук О., Юрченко Ив. Разгромить национализм в кинематографии! // Советское кино. — 1934. — № 3. — Март. — С. 4.

увидеть на экране настоящих людей с логически-психологическими поступками, а ему подсунули давно знакомое, опротивевшее чучело, пугало, когда-то пугающее на огороде воробьёв. Для чего это утрирование, которое теряет всякую меру, нивелирует художественную сторону фильма, для чего эта звероподобная фигура вместо реального человека, пусть даже и с враждебным, с ненавистным нам кредо?»[723]

По мнению Н. Владимирова, когда страна вошла в период мирного строительства, фильмы о гражданской войне перестали удовлетворять современного зрителя. Поэтому нужны социально-бытовые фильмы. Задача сценаристов таких фильмов заключалась в сбалансированной подаче позитивных и негативных явлений общества, строить сценарии на контрасте людей, изучающих азбуку коммунизма и обладающих всеми признаками добродетели и мещан, которые только и знают, как кутить и развлекаться[724].

Отмечая, каким должен быть современный фильм, член правления ВУФКУ П. Косячный на страницах журнала «Кино», в частности, отмечал: «Если раньше можно было выпускать картины на темы гражданской войны и борьбы пролетариата за советскую власть, предоставляя тем самым продукцию революционного характера, и этого было достаточно, то теперь этого мало. Не избегая героических событий прошлого в нашей тематике, мы должны заострить внимание на том, чтобы ни одна картина, ни освещение той или иной проблемы не проходило без увязки с современными моментами и чтобы трактовка тем в наших картинах непременно производилась в марксистско-ленинском духе»[725].

Фильмы о современности в Украине не имели шумного резонанса, поскольку в большинстве своем отличались невысоким художественным уровнем. Это объясняется тем, что изначально подобные фильмы рассматривались как второстепенные, и их постановка поручалась малоопытным кинематографистам, зачастую дебютантам. В то же время большая часть подобных картин не получила и официального признания, так как не отражала поставленных Коммунистической партией агитационных целей и пропагандистских задач. И в этом кроется внутренняя драма художников — режиссеров и сценаристов, не имевших возможности донести с экрана до зрителей свои ощущения и видение современности.

С картинами других жанров все было просто и конкретно. Историко-революционные фильмы, фильмы о гражданской войне разоблачали внутренних и внешних врагов советской власти. Фильмы, действие которых разворачивалось в странах Запада, рассказывали о тяжелой борьбе иностранного пролетариата с иностранной буржуазией. Даже комедии в большинстве своем были сатирические и высмеивали капиталистов и нэпманов. Но фильмы о современности, бытописательские фильмы, которые, казалось бы, должны были правдиво показывать жизнь Страны Советов, были по большей части фальшивыми, поскольку отражали не ощущение реальности авторами, а спускаемые «сверху» установки. Лишь немногие из них, лишенные плакатности, ломали устоявшиеся стереотипы и раскрывали подлинные сложные взаимоотношения героев, драмы человеческих су-

723. Смотрич Ю. Про «Український фільм» // Літературно-науковий вісник (Львів-Тернопіль). — 1930. — Т. CIII. — Книжка VII–VIII. — Липень-Серпень. — С. 684.
724. Борисов-Владимиров Н. Перед новим фільмом / Н. Борисов-Владимиров // Культура і побут. — 1926. — № 15. — 11 квітня. — С. 1.
725. Косячний П. М. Темп країни й темп кіна // Кіно. — 1930. — № 1(73). — Січень. — С. 2.

деб. Подобные картины, очевидно, пользовались успехом у зрителей, но получали в прессе негативную оценку.

Вопрос тематики и идеологической окраски фильмов активно обсуждался в конце 1920-х годов. Понимая непопулярность советских агитационных картин, их схематизм, отдельные исследователи предлагали использовать «низкие» буржуазные жанры, а идеологию растворить в захватывающем сюжете, поскольку непосредственная пропаганда отечественных фильмов только отталкивала зрителя. В резолюциях Первого партийного совещания по вопросам кинематографии отмечалось, что кино должно соответствовать запросам аудитории, особенно сельской. Отображение антирелигиозной кампании и борьбы с мелкобуржуазной идеологией на селе должно быть понятно, близким широкой общественности, но не упрощенным до вульгарности и выраженным в высоких художественных формах. Резолюция также актуализировала вопрос о расширении жанрового спектра фильмов, предложив кинофельетоны, сатиру и комедии[726]. Вместе с тем каждая картина, независимо от ее жанра, должна была нести завуалированную идеологическую установку ЦК ВКП(б).

Использование популярных «зарубежных жанров» советским кинематографом способствовало сближению нового искусства с рядовым зрителем. Действительно, материалы киносовещаний конца 1920-х годов свидетельствуют, что публика хорошо воспринимала революционные картины, в которых, кроме борьбы, освещались душевные переживания и повседневная жизнь. Так, при просмотре фильмов «Свежий ветер» и «За чужие грехи» крестьяне плакали и переживали «потому, что там есть душевная эмоция». Также есть свидетельство, что крестьяне в большей степени интересовались революционно-бытовыми картинами, а научные картины привлекали интерес, если в них присутствуют элементы драмы или комедии[727].

Отметим, что советская власть проводила четкое разделение фильмов, предусмотренных для демонстрации в городских кинотеатрах, клубах, и фильмов, которые отвечали бы культурному уровню села. Поскольку сельское население считалось культурно отсталым, поэтому и фильмы для села должны были быть соответствующими. Так, протокол заседания коллегии агитпропа от 14 января 1924 года содержал следующее указание: «картины для сельского кино должны отличаться малым метражом, примитивностью сюжета, соответствующего нашей сельской работе, которые должны быть на украинском языке»[728].

726. Итоги строительства кино в СССР и задачи советской кинематографии (По докладу тов. Криницкого) // Пути кино. Первое всесоюзное партийное совещание по кинематографии / под ред. Б. Ольхового. — М.: Теа-кино-печать, 1929. — С. 429–444.
727. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 2692. — Арк. 9.
728. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 1892. — Арк. 44.

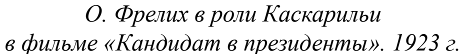
6.6 Комедии

Первые комедийные фильмы в Украине появились в канун гражданской войны. В 1919 году в Одессе Киносекцией Подива 41 была снята сатирическая агитка «Паразит» (реж.: Э. Пухальский, А. Аркатов). В Киеве на фабрике Киевского фотокинокомитета были сняты в 1919 году короткометражные комедии «Бой-баба» (о жене солдата, сумевшей взять в плен нескольких белых солдат и доставить их в штаб Красной Армии) и «Советское лекарство» (другое название — «Запуганный буржуй», реж. М. Вернер, высмеивающая непригодных к физической работе буржуев). Композиционная структура этих комедийных агитфильмов строилась на приемах и трюках дореволюционной комедии.

Производство комедий ВУФКУ начинается в 1922–1923 годах с постановок на Одесской кинофабрике картины «Шведская спичка» (первая постановка ВУФКУ) по одноименному рассказу А. П. Чехова (1922, реж. Б. Лоренцо, о жене пристава, спрятавшей любовника в своей бане) и на Ялтинской — «Кандидат в президенты» («Не пойман — не вор»)[729] по мотивам повести У. Нотари «Три вора» (1923, реж. П. Чардынин[730], о том, как жена банкира с помощью любовника похищает 3 000 000 долларов у своего мужа) и «Магнитная аномалия»[731] (1923, реж. П. Чардынин, комедия, высмеивающая бюрократов-волокитчиков)[732]. В этих картинах играли актеры бывшей ялтинской кинофабрики Ханжонкова — З. Баранцевич, И. Таланов, О. Фрелих, Н. Панов и актеры одесской драмы — Л. Барбэ, К. Гарин, Д. Гольдфаден, Г. Славатинская и др.

Эти комедии были украинскими лишь номинально. Их тематика не имела ничего общего ни с украинской, ни с советской действительностью. И, по мнению Г. Авенариуса, была осуществлена методами дореволюционной «ханжонковской» кинематографии[733]. Поэтому первым этапом в развитии украинской советской комедии следует считать 1924–1925 годы, когда кинофабрики ВУФКУ приступили к выпуску киножурнала «Маховик». Киножурнал «Маховик» планировался к выпуску 1 августа 1924 года[734], но начал выходить с сентября и был рассчитан, главным образом, для демонстрации в рабочих клубах и сельклубах. Первый выпуск состоял из четырех частей — хроникальные: «Черноморье», «Добровольно», «Анкета XIII съезда РКП(б)» и игровой «Око за око».[735]. «Маховик» был структурирован по подобию печатного издания. Редактором «Маховика» был назначен Г. Тасин, смещенный с поста директора Одесской кинофабрики. Каждый выпуск киножурнала состоял из 4-5 сюжетов — хроникальных съемок, полученных из РСФСР, из-за рубежа, произведенных в Украине, а также 1-2 агитфильмов или короткометражных

729. Украина и Крым: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 3(7). — Апрель–май. — С. 40; Украина и Крым: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 15. — Май. — С. 13; Украина и Крым: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 4(8). — Июнь–сентябрь. — С. 36.
730. Режиссером картины планировался И. Худолеев. См.: ВУФКУ: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1923. — № 6/7. — С. 3.
731. Украина и Крым: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 4(8). — Июнь–сентябрь. — С. 36; Кинопроизводство ВУФКУ: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 1(15). — [Осень 1923]. — С. 11.
732. Магнитная аномалия: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 31.
733. Авенаріус Г. До історії розвитку української кінокомедії // Радянське кіно. — 1935. — № 3/4. — С. 41.
734. Кинохроника: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1924. — № 149(1340). — 2 июля. — С. 4.
735. Більшовик. — 1924. — 24 вересня.



О. Фрелих в роли Каскарильи в фильме «Кандидат в президенты». 1923 г.

З. Баранцевич в роли синьоры Ориано в фильме «Кандидат в президенты». 1923 г.

комедий. Таких комедий для «Маховика» произвели девять: «Аристократка» (1924, по одноименному рассказу М. Зощенко, реж. В. Ковригин), «Октябрина» (1924, реж. Г. Тасин), «Сон Толстопузенко» (1924, реж. А. Перегуда), «Макдональд» (1924, реж. Л. Курбас), «Пегая телка» (1924, реж. В. Тезавровский), «Вендетта» (1924, реж. Л. Курбас), «Генерал с того света» (1925, реж. П. Чардынин), «Советский воздух» (1925, реж. Л. Шеффер), «Изобретатель» (1925, реж. П. Чардынин). Все эти фильмы за исключением «Октябрины» снимались в Одессе.

Все короткометражные комедии «Маховика», что называется, были на злобу дня. Картина «Генерал с того света» рассказывала о похождениях царского генерала, проснувшегося от летаргического сна спустя десять лет после Октябрьской революции, «Советский воздух» — о том, какие «ужасные злоключения» вызвал советский футбольный мяч, случайно попавший на румынскую территорию, «Октябрина» — о росте классового самосознания одного из рабочих, «Сон Толстопузенко» — о борьбе с кулаками в селе, «Пегая телка» — о том, как селянин тщетно пытался вылечить корову у знахарки, «Изобретатель» — о слесаре завода, изобретшем механическую отвертку.

Режиссерами этих короткометражек, кроме опытнейшего П. Чардынина, выступили дебютанты. Подобные эксперименты приводили к анекдотическим фактам, например, фильм «Аристократка», поставленный учеником Л. Курбаса В. Ковригиным, был снят так, что в кадр попали декорации другой картины, «Руки

прочь от Китая» снимали трижды, так как первые два оператора испортили весь негатив. Актерские силы в этих короткометражках также были разнородные. Наряду с известными театральные актерами И. Марьяненко, М. Крушельницким, А. Бучмой, С. Шагайдой, П. Значковским, выступали воспитанники одесской студии ВУФКУ — О. Подлесная, М. Паршина, К. Игнатьев, А. Клименко и воспитанники киевской студии Вознесенского — Д. Эрдман, Т. Брайнин и др.

Во всех комедиях «Маховика», поставленных в основном в натуралистическом плане, как правило, все враги советской власти — контрреволюционеры, кулаки — либо сумасшедшие, как генерал Скулодробов в фильме «Генерал с того света», либо беспросветно глупые, как генерал Болванеску в фильме «Советский воздух», поп и дьяк в фильме «Вендетта». Да и средства достижения комического эффекта в комедиях «Маховика» также были крайне примитивные и физиологические: собака портит генеральские брюки («Генерал с того света»), управдом аристократки тщетно пытается несколько раз попасть в туалет в ее доме («Аристократка»), поп хватает куркулиху за ноги, куркулиха бьет попа ногой в лицо («Сон Толстопузенко»), поп обкуривает ладаном коровий круп («Пегая телка»).

Все эти фильмы не оставили следа. В периодике удалось обнаружить лишь скудную информацию. В основном это были информационные сообщения о съемке для «Маховика»[736]. Лишь обозреватель журнала «Силуэты», анализируя хроникальные сюжеты «Маховика», несколькими фразами обмолвился о двух комедиях: «В “Рябой телке” — телка. Телка, действительно, рябая и ловкая. И, наконец, в “Октябрине” — девочка Октябрина. Милая девочка, как застенчиво она отворачивалась от экрана, закрывала лицо руками, стыдливо и недоуменно обращаясь к нам всем:

— И зачем меня показывают?»[737]. А критик журнала «Театральная неделя» в отношении фильма «Генерал с того света» отмечал: «Картина с технической стороны заслуживает внимания. Фотографии удачны, отдельные кадры безупречны, это заслуга режиссера Чардынина и оператора Завелева»[738].

Первую полнометражную украинскую комедию «Хозяин черных скал» поставил П. Чардынин в 1923 году (антирелигиозный фильм о том, как монахи в душевнобольной девушке-рыбачке увидели Богоматерь и приняли ее в монастырь). Участие в съемках фильма принимали в основном российские актеры: О. Фрелих, Н. Панов, З. Баранцевич, В. Гардин, И. Капралов и др.[739]. В целом фильм приняли благосклонно. В РСФСР перед демонстрацией картины в кинотеатрах организовывали антирелигиозные лекции[740]. Обозреватель российского журнала «Киноделя» отмечал необычный стиль Чардынина в фильме «Кандидат в президенты», однако указывал на ряд небольших технических недостатков и шероховатостей фильма «Хозяин черных скал»:

736. Хроника кино: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1924. — № 163(1354). — 18 июля. — С. 3; Більшовик. — 1924. — 12 листопада; «Советский воздух»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 12. — 31 мая. — С. 11; «Советский воздух»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 15. — 3 сентября. — С. 11; ВУФКУ (Украина): [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 9. — Сентябрь. — С. 18.
737. Уэйтинг. О «Маховике» // Силуэты. — 1924. — № 3(41). — 22 октября. — С. 19.
738. Гарин Ф. «Генерал с того света» // Театральная неделя. — 1925. — № 5. — 4 марта. — С. 13.
739. Украина и Крым: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 4(8). — Июнь–сентябрь. — С. 36; Ерофеев В. [О фильме «Хозяин черных скал»] // Кино-газета. — 1924. — 15 января.
740. Киносеансы при Охтенском заводе: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 12. — С. 4.

«Бесспорно, эмиграция (вольная или невольная — не знаю) оказала свое влияние на творчество Чардынина, у которого чувствуются совершенно иные подходы к работе, какой-то особый стиль. “Кандидат в президенты” я считаю одной из лучших русских лент последнего времени. Такое умелое пользование актерским материалом, в меру — натурой, а еще меньше — монтажом и при этом — не стать plus американцем, que американцы meme, — в этом его, безусловная, культурная заслуга перед нашей молодой совкинематографией. А вот в “Хозяине черных скал” Чардынин, как режиссер, менее тщателен. В прекрасно задуманном и талантливо разработанном плане постановки есть шероховатости, непростительные для режиссера с западноевропейским багажом. О, этот ужасный лысый парик “отца-настоятеля” (Таланов). На протяжении всей картины он вылезает на первый план и приводит в отчаяние. Пожар в монастыре — это же до примитивности убого. И все же, в целом, даже с этими недостатками картина сделана с большим вкусом. Какие массовки, какая экспрессия в сочетании солнечного света с праздничной толпой. Заслуга Чардынина еще и в том, что он умеет создавать для своих постановок какой-то космополитический бытовой фон, вне нации и вне стран. Так было, примерно, с “Кандидатом в президенты” (любой буржуазной страны, где министры торгуют консервами, а торговцы — министерскими портфелями). Также мы видим этот космополитический общечеловеческий тип паука-монаха и его “братию”, торгующих религией, как товаром в “Хозяине черных скал”»[741]. В дальнейшем Чардынина ругали именно за «русские ленты», за космополитизм в его творчестве и устаревшие методы работы.

В комедийном жанре в качестве постановщика дебютировал театральный режиссер Л. Курбас. Его антирелигиозная комедия «Вендетта», сюжет которой был почерпнут из фельетона «Правды», вошла в первый выпуск киножурнала «Маховик»[742] вместе с картиной «Сон Толстопузенко», художественным руководителем которой также был Л. Курбас. Фильм «Макдональд», анонсировавшийся как первый украинский трюковой короткометражный фильм[743], являлся сатирой на лидера английских лейбористов 1920-х годов Р. Макдональда. Комедия «Вендетта» в гротескной форме рассказывала о ссоре священника и дьякона, не сумевших поделить урожай черешни из общего сада. Картина была запрещена. Председатель Главреперткома Р. А. Пельше в письме правлению ВУФКУ пояснил мотивы запрещения фильма «Вендетта»:

«На Ваш запрос о мотивах запрещения Главреперткомом фильмы „Вендетта“ (из „Маховика № 3“) сообщаем, что картина была просмотрена Комитетом при участии представителей Кино-Комиссии Агитпропа ЦК ВКП(б) и Художественным Советом ГПП и запрещена как противоречащая директивам партии в области антирелигиозной пропаганды (грубая антипоповская агитация, могущая вызвать в части населения озлобление против антирелигиозных выступлений). Мы были готовы пересмотреть картину для внесения в нее соответствующих изменений,

741. П. В. «Хозяин черных скал» // Кино-неделя. — 1924. — № 2. — 19 февраля. — С. 3.
742. На кинофабрике ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 2. — 5 февраля. — С. 13.
743. Більшовик. — 1924. — 25 жовтня.

но Совкино поставило ГРК в известность, что фильма, без возражений против ее запрещения со стороны Совкино, возвращена ВУФКУ „по принадлежности“»[744].

В картинах Курбаса снимались актеры «Березиля» И. Гирняк, С. Шагайда, А. Бучма, В. Василенко, А. Симонов, П. Долина и др. По сообщению прессы, «Вендетта» и «Макдональд» пользовались особым успехом у рабочих и красноармейцев[745].

Критические статьи, посвященные украинским комедиям, отмечали, что выбирая актуальные темы и объекты для высмеивания (буржуазные предрассудки в быту, религиозные обряды и т. д.), комедии «Маховика» недостаточно глубоко раскрывали затронутые конфликты. Более того, в фильме «Сон Толстопузенко» рецензенты узрели «откровенно враждебную идеологию»: «В короткометражке “Сон Толстопузенко” автор сценария и режиссер демонстрировали осуществление кулацкой мечты: избрание кулаков в советы, наглое издевательство над бедняками, разгром сельской кооперации и т. д. Эта откровенно антисоветская агитация, поданная к тому же в натуралистическом плане, была очень наивно мотивирована сном кулака, но в действительности кулаку были противопоставлены только анекдотический Добросерденько и схематический бедняк по фамилии Иван Голодранец. Художественным руководителем этой комедии был, кстати, националист Лесь Курбас»[746].

В середине 1925 года киножурнал «Маховик» прекратил свое существование. Последней комедией, вошедшей в киножурнал «Маховик», стал фильм «Советский воздух». В 1925–1926 годах вышли на экран полнометражные комедии: «В когтях советской власти» (реж. П. Сазонов), «Подозрительный багаж» (реж. Г. Гричер-Чериковер) и «Вася-реформатор»

744. РГАСПИ. — Ф. 17. — Оп. 60. — Д. 808. — Л. 108.
745. «Березіль» в кіно: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 4. — 8–15 грудня. — С. 6.
746. Авенаріус Г. Указ. соч. — С. 42.

Кадры из фильма «Подозрительный багаж». 1926 г.

(сцен. А. Довженко; реж. Ф. Лопатинский). Фильм «Подозрительный багаж», по сути, являлся вариантом сюжетной схемы фильма «Советский воздух», с той лишь разницей, что вместо футбольного мяча была коробка с апельсинами, вместо генерала Болванеску — председатель фашистской полиции и шпик-неудачник Смит, которого сыграл Д. Капка.

С именем актера Д. Капки (в дальнейшем — актер театра им. И. Франко) связаны первые попытки украинской кинематографии создать комедийную маску. Имевший некоторое внешнее сходство с известным комиком А. Дидом, Капка, по мнению руководства Одесской кинофабрики ВУФКУ, должен был создать определенный стандартный образ, определенную маску, которая повторялась бы из фильма в фильм.

Первый сценарий, написанный специально для Капки «Капка — герой матча» в 1925 году, должен был открыть комическую серию Одесской кинофабрики. Сценарий написал рабочий Андреев[747]. В течение 1925–1926 годов было написа-

747. «Капка — герой матча»: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 5. — С. 11.

Кадры из фильма «Ягодка любви». 1926 г.

но восемь сценариев, в том числе сценарий «Женитьба Капки» А. П. Довженко. Однако миф о возможности с помощью Капки создать настоящую украинскую комедию был развеян после участия актера в фильме «Вася-реформатор» в роли завхоза. Капка, по мнению критики, «подал образ слишком близкий к наихудшим образцам дореволюционной буржуазной комедии». Первый дебютный фильм А. П. Довженко по собственному сценарию должен был выйти под названием «Женитьба Капки», но режиссер решил не делать ставку на актера и фильм вышел в прокат под названием «Ягодка любви».

Осенью 1926 года на Ялтинской кинофабрике ВУФКУ реж. Л. Константиновский закончил комедийный фильм «Герой матча» — киношарж на болельщиков футбола. Константиновский, сыгравший роль неудачного футболиста Храпкина, старательно копировал внешнюю маску известного французского комика М. Линдера. Прическа, пробор, усы и т. д. были механически заимствованы Константиновским у Линдера. Это заимствование повлекло за собой изменение сюжета: в сценарии «Герой матча» речь шла

о матче между футбольными командами профсоюзов гортранса и кожевников. При переработке сценария режиссер переделал профсоюзные команды на любительские кружки буржуазного типа.

На кинофабриках ВУФКУ систематически практиковалось привлечение к постановке комедийных фильмов именно молодых режиссеров-дебютантов. Руководство кинофабрик и редакторат ВУФКУ считали комедии и детские фильмы чрезвычайно легким жанром, с которым смогут справиться даже начинающие, не имеющие кинематографического опыта режиссеры. В результате такого просчета большая часть комедий оказались малоинтересными. Лишь незначительная часть молодых режиссеров смогла в дебютных кинопостановках показать свой талант, художественный вкус, умение работать с актером и над композицией кадра.

В 1926 году на экраны вышли две комедии режиссеров-дебютантов — ученика Л. Курбаса Ф. Лопатинского и А. Довженко. Обе картины ставились по сценариям А. Довженко и отражали жизнь нэпманов — «Вася-реформатор» (сатирическое обличение некоторых сторон быта в годы НЭПа) и «Ягодка любви» (о приключениях нэпмана, пытающегося избавиться от своего «незаконнорожденного» младенца). Обе картины прошли незамеченными. Результат первого неудачного опыта работы в режиссуре Довженко описан Ю. Яновским в романе «Мастер корабля», где Довженко выведен под именем художника Сэва:

« — Провалили картину, Сэв?

— Еще как провалил! С музыкой и барабанами, — хохочет мой друг, и эхо разносится по коридорам, как по лесу. — Зато теперь не провалю и не испугаюсь»[748].

Между тем, как отмечают исследователи, сценарий «Васи-реформатора» не был столь уж безнадежно плохим. При всей наивности кинематографического решения событий, неистовому на выдумки начинающему сценаристу удалось «верно нащупать возможности комедийного противопоставления нового и старого быта, дать острые сатирические наброски отрицательных явлений и даже наметить черты положительного комедийного образа»[749].

Современники расценили по-иному и кинематографический дебют молодого сценариста и режиссера. Вскоре после выпуска «Васи-реформатора» и «Ягодки любви» о Довженко сочли возможным написать, что он «из того авангарда, который создает культурную украинскую кинематографию… Кинематографию, в которой бушует и будет бушевать кровь молодости и задора»[750].

Также малоудачными оказались комедии 1926 года выпуска «Подозрительный багаж» (реж. Г. Гричер-Чериковер) и «В когтях советской власти» (реж. П. Сазонов, неудачная попытка сделать смешным отрицательного героя-нэпмана)[751].

Основная идея сценария «Подозрительный багаж» — обрисовать подозрительность иностранцев в отношении советских граждан, приезжающих за границу по делам Союза для налаживания торговых взаимоотношений. Инженер треста Химуголь командирован в Америку. В Лондоне перед отплытием в океанское путешествие у него от английской буржуазной кухни расстроился желудок.

748. Яновський Ю. І. …Майстер корабля / Юрій Іванович Яновський. — [Харків]: «Книгоспілка», 1928. — С. 48.
749. Юренев Р. Александр Довженко. — М.: Искусство, 1959. — С. 17.
750. Охлопков і «Митя»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1927. — № 2(14). — Січень. — С. 6.
751. Уэйтинг. Глядя на экраны // Театральний тиждень. — 1927. — № 9(98). — 9 лютого. — С. 9.

Представитель советского торгпредства указывает пострадавшему средство против этой неприятности — есть одни апельсины. Инженер берет с собой на пароход целый ящик апельсинов. Агент американской полиции, ревниво следящий за большевиком, обеспокоен надписью на этом ящике — «Химуголь». Ящик с этими безобидными фруктами американская полиция принимает за новые истребительные газы… В фильме снимались А. Магидович, Э. Мильтон, Т. Брайнин, И. Гранкин, И. Замычковский и Д. Капка[752].

Фильм получил негативную оценку, особенно в российской прессе:

«“Подозрительный багаж” растянут, совершенно обойден режиссерской выдумкой и напоминает блаженной памяти картины с Глупышкиным по игре Капки, по-видимому, слышавшего о Чаплине, но видевшего Глупышкина. Хорошая фотография не спасает картину. Цель постановки такой фильмы туманна, актеры, надрываясь, стараются, а зрителю не смешно»[753].

«Мы еще не научились правдиво показывать СССР. Браться же за изображение Запада, да еще в сатирическом плане, — это, по меньшей мере, смело. Вся лента проникнута бесконечной наивностью и легкомыслием. Нельзя несколькими “американцами” дать Америки. Чересчур добрыми и безобидными выглядят выведенные фигуры начальника полиции и сыщика. Сыщика играет Капка — маленький человечек, работающий и под Линдера, и под Глупышкина, и даже под Константиновского. Но и походка его, и костюм, и мимика больше присущи цирковому клоуну, нежели даже шаржированному американскому полицейскому агенту. В ленте правдивы некоторые моменты на пароходе, ибо пароход может быть советским, а море… — интернационально»[754].

«Авторам картины, очевидно, хотелось сделать сознательную сатиру, но получилось собрание малоправдоподобных анекдотов. Рассказаны они неумелым рассказчиком. Единственным оправданием режиссеру служит молодость. “Подозрительный багаж” — первая его работа. Особенно наивно показана заграница: Лондон, Нью-Йорк, полисмены, мотоциклетки и русская пожарная команда. Слишком уж на скорую руку скроена фильма. Неряшлива операторская работа и никуда не годится актерская работа. Особенно “запоминается” комик Капка — агент полиции, Смит. Это — персонаж старых комических лент с погонями, мордобитием и тупостью героя. Приемы игры Капки опоздали лет на 10, а то и больше. “Подозрительный багаж” не первый провал фильмы на “заграничные темы”. Неизвестно зачем наши режиссеры, отказываясь от быта, берут такие неминуемо “отвлеченные” сюжеты, которые, оформившись, достигают результатов, обратных заданию (вспомните “Карьеру Спирьки Шпандыря”), так как неправдоподобие сатиры обращается в сатиру над попытками высмеивания западноевропейской буржуазии. Рекомендовать фильму ни городскому, ни тем более крестьянскому зрителю не приходится»[755].

Также провалился в прокате и фильм «В когтях советской власти» (1926, реж. П. Сазонов). В картине обрисовывалась жизнь фабриканта, который после конфи-

752. «Подозрительный багаж»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1926. — № 9. — 15 мая. — С. 12; «Подозрительный багаж»: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 42. — С. 8.
753. Уразов И. Пять картин ВУФКУ // Кино-фронт. — 1926. — № 4/5(7/8). — С. 28.
754. Виленский Э. Новые фильмы // Новый зритель. — 1926. — № 36(139). — 7 сентября. — С. 16.
755. Советская фильма: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1926. — № 6/7. — С. 31.

скации у него имущества большевиками вынужден был ходить на общественные работы. В конце концов, фабрикант бежит в Крым, а потом эвакуируется за границу, голодает, неудачно пробует несколько профессий, пока не становится зазывалой в балагане. Главную роль в картине исполнил актер К. Гарин[756]. Фильм планировалось снимать в Ленинграде и Крыму. Заграничные сцены планировалось снимать в Константинополе и Париже. Но с целью экономии все съемки провели в Одессе[757].

В прессе в качестве достижений фильма отмечались операторская работа Г. Дробина и оригинальные декорации приглашенного художника В. Баллюзека[758]. Сравнивая картины «Подозрительный багаж» и «В когтях советской власти», И. Уразов отмечал: «Вторая комедия — „В когтях советской власти” значительно лучше. Ее, во всяком случае, можно смотреть. Это почти средняя картина, если и не очень остроумная, то и без грубых промахов. Фотография, как почти во всех вуфковских картинах, хороша»[759].

Однако в большем ряде случаев картина получила уничижительную критику:

«…Названа картина “комедией”, но смеха в зрителях она не вызывает. Смотреть долгие, но лишенные какой бы то ни было остроты и остроумия приключения фабриканта не весело. Интересных положений в фильме нет. Есть логические машины. Вы даете предпосылки, отмечаете, какой тип силлогизма здесь налицо, и машина выбрасывает вывод. Если бы была “сценарная” машина, она сделала бы положения “В когтях соввласти”. Логическая машина нужна: проверка вывода, который может быть и скучным. Но в кино другие требования, и в сценарии точный и скучный шаблон не нужен. Нет в фильме и игры, и режиссерской выдумки. Скучная ненужная комедия. Вроде жеваной промокательной бумаги»[760].

«Явное недоразумение. Комедия вызывает в конечном итоге не смех, а какое-то сострадательное отношение к комедийному герою, который этого не заслуживает. Недоразумение и то, что картина эта сделана в 1926 году. По технике и актерским приемам это — кустарная работа дореволюционной русской кинематографии. Но дело не в том, что актеры здесь совершенно беспомощны, что режиссер не имеет ни малейшего понятия об основных элементах, а в том, что, помимо воли ВУФКУ, фильма оказалась антиобщественной, вредной. Злоключения фабриканта Вольфера в дни Октябрьского переворота и его жалкое существование за границей построены так, что в конечном результате зрительный зал начинает выказывать признаки сочувствия к фигуре, недостойной никакого к ней сожаления. На протяжении тягучих восьми частей Вольфер претерпевает всевозможные несчастья, борется за свою жизнь и в финале представлен этаким несчастным клоуном, страдающим под мотив: “Смейся, паяц!”. Хорошенькая получается комедия, где вместо смеха, сатирической издевки зритель сидит и вздыхает от скуки и сочувствия к не-

756. Хроника кино: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 17. — С. 10; «В когтях советской власти»: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 19. — 30 березня — 6 квітня. — С. 15; «В когтях советской власти»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 15. — 3 сентября. — С. 14.
757. На Украине: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 8. — Август. — С. 35.
758. Там же.
759. Уразов И. Указ. соч. — С. 30.
760. Советская фильма: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1927. — № 5/6. — С. 31.

счастьям голодного клоуна парижского балагана. От такой неумелой разработки комедийной темы ничего, кроме вреда, нет»[761].

В течение 1926–1927 годов в Украине уделяется больше внимания комедийному жанру. Для работы над комедиями правлением ВУФКУ приглашаются режиссер Госкинпрома Грузии И. Перестиани, актер театра Вс. Мейерхольда Н. Охлопков. Сценарии комедийных фильмов заказываются выдающимся писателям и сценаристам, в том числе В. Маяковскому, А. Мариенгофу и др.

Эти меры отчасти положительно повлияли на развитие комедийного жанра в украинской кинематографии. Но на первоначальном этапе своего развития украинская кинокомедия заимствовала направления и тенденции у западноевропейской и особенно американской формалистической комедии. Над творческой практикой режиссеров и сценаристов еще тяготело «проклятое наследие мелкобуржуазной идеологии». Особенно заметно повлияли на развитие украинской кинокомедии популярные американские комедии «гэгов». Заимствуя из комедий Б. Китона, М. Бэнкса и Г. Ллойда средства комического, сценаристы и режиссеры забывали, что для комедийного фильма характерен не конфликт, а именно способ решения конфликта. Забывая об этом, они перегружали свои комедийные фильмы трюками, в которых безнадежно терялся смысл фильма, что, безусловно, снижало художественное качество.

Ярким примером подражания творческой практике американской трюковой комедии стал фильм режиссера Н. Охлопкова «Митя» (1926, о приключениях обывателя, которого довели до самоубийства, как потом выясняется мнимого) по сценарию Н. Эрдмана, автора нашумевшей в те годы пьесы «Мандат». Раннее Охлопкова и Эрдмана связывала совместная работа в театре Вс. Мейерхольда.

Охлопков начал сниматься в кино с 1924 года на 1-й московской фабрике Госкино. Фильмы, в создании которых ему приходилось участвовать, были столь же разнообразны по своему художественному уровню и жанрам, сколь и их создатели — приключенческий «Банда батьки Кныша» А. Разумного, комедия «Гонка за самогонкой» А. Роома, драма «Черное сердце» Ч. Сабинского. В 1925–1926 годах Охлопков выступает в двух картинах А. Роома — «Бухта смерти» и «Предатель». В июне 1926 года его зачисляют в штат Одесской кинофабрики режиссером. В интервью журналу «Театральная неделя» Охлопков заявил: «Я учусь в кино. “Митю” должен делать мастер»[762].

Обилие веселых, изобретательно поставленных эпизодов, отличное актерское исполнение обусловили немалый успех картины у публики. Однако критика встретила фильм неоднозначно. Характеризуя режиссерский дебют Охлопкова, рецензенты отмечали, что ВУФКУ можно поздравить за выдвижение художника с верным взглядом и хорошим вкусом[763]. Справедливо указывая на «мелковатость» поступков Мити, рецензенты вместе с тем высказывали примечательную мысль: «Возможно, “Митя”… явится для кино такой же отдушиной, какой был в свое время “Мандат” для театра»[764]. Рецензент журнала «Советское кино» отмечал: «кар-

761. Б. М. «В когтях соввласти» // Рабочий и театр. — 1927. — № 40(159). — С. 12.
762. Крук А. Эрдман и Охлопков в кино // Театральний тиждень. — 1926. — № 3. — С. 6.
763. Петровський Д. Дон-Кіхот приїхав до Союзу // Кіно. — 1927. — № 2(14). — Січень. — С. 4.
764. «Митя»: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1927. — № 6. — 5 февраля. — С. 4; Кино-неделя. — 1927. — № 38.

Кадры из фильма «Митя». 1927 г.

тина занимательная и веселая, хотя и с сильно затянувшимся финалом». Также рецензент отметил хорошую игру Охлопкова и удачную адаптацию американских трюков «в очень советской среде»[765].

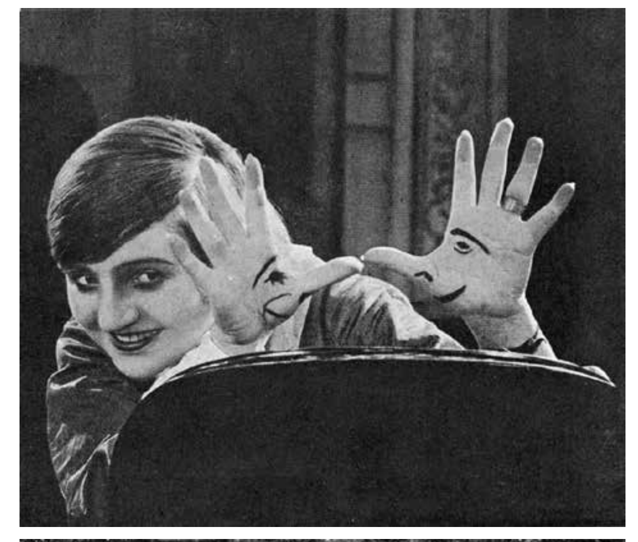
По мнению большинства рецензентов, фильм имел ряд недостатков, из которых основным являлось то, что картина перегружена трюками, не критикует мещанство, и Охлопков не раскрыл социальные корни и не проанализировал социальную сущность мещанства. Рабочий просмотр фильма «Митя» в Москве превратился в настоящий показательный судебный процесс кинопроизводства ВУФКУ: «Пора, наконец, прекратить присылку и показ такой дряни, какой кормит массового советского кинопотребителя ВУФКУ. Пора обратить внимание на деятельность этого кинопроизводственного организма <…> закономерность в деятельности ВУФКУ: полное непонимание и какое-то нелепое игнорирование вкусов и запросов массового советского рабочего зрителя. Трагедия “Спартак”, например, по нелепо-

765. Советская фильма: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1928. — № 1. — С. 33.

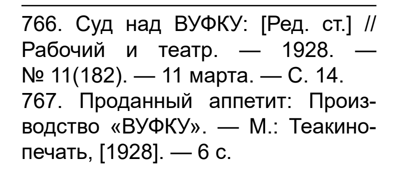
сти построения вызывает лишь смех, а комедия “Митя” возмущает зрителя. И в этой фильме “Митя” — характерный для деятельности ВУФКУ образец пошлости и безвкусицы. Подобной кинопроизводственной работе пора положить конец, ибо в ней можно увидеть лишь одно: выпуск подобных кинокартин на рынок является непозволительным проявлением неуважения к советскому зрителю»[766].

Своеобразие творческой манеры Охлопкова проявилось и во второй, но более удачной постановке — кинопамфлете «Проданный аппетит» (1928), по одноименному произведению Поля Лафарга. Памфлет Лафарга построен на утверждении, что эксплуатация люмпенов капиталистами настолько усовершенствована, что даже самые личные, интимные свойства одного человека может использовать кто-то другой. А поводом самого памфлета Лафарга послужили слова одного из представителей клана Морганов: «Какая мне польза от науки, если она не дает мне возможности купить новый желудок!».

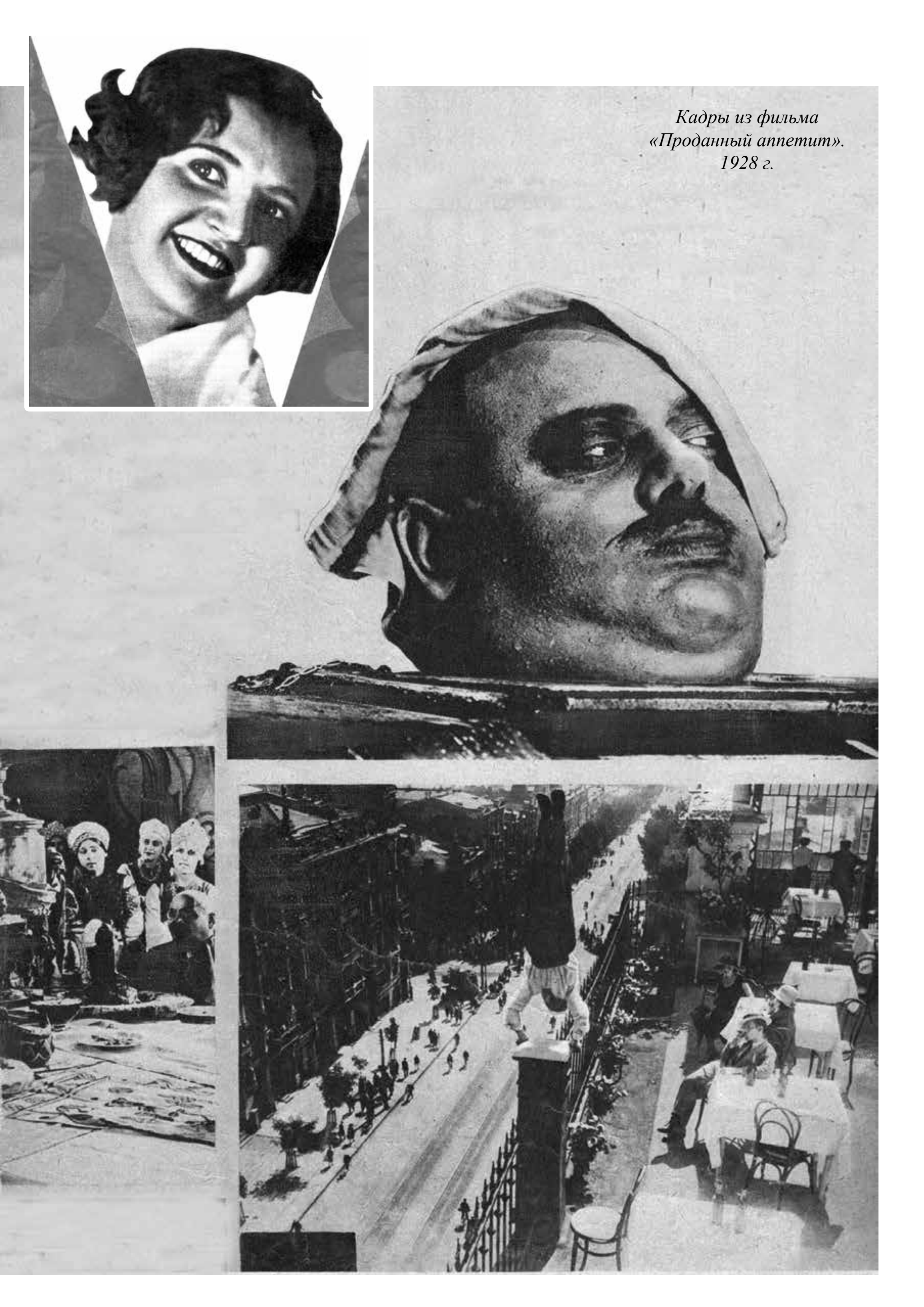
«Проданный аппетит» — это история о том, как банкиру Рапе (М. Цибульский), страдающему несварением желудка от переедания, профессор Фукс (В. Лисовский) пересадил желудок безработного, вечно голодного шофера Эмиля (А. Бучма). История продажи желудка безработным шофером в пользование одному из богатейших людей Европы и тот конфликт, к которому неизбежно привело это соотношение — продажа и покупка — это история и конфликт, обобщены в фильме режиссером Охлопковым[767]. «Проданный аппетит» по своей форме и содержанию был новаторским, поскольку до 1927 года форма памфлета еще не была реализована с помощью изобразительных средств кинематографа. Фильм не сохранился, но рабочие моменты



Кадры из фильма «Проданный аппетит». 1928 г.



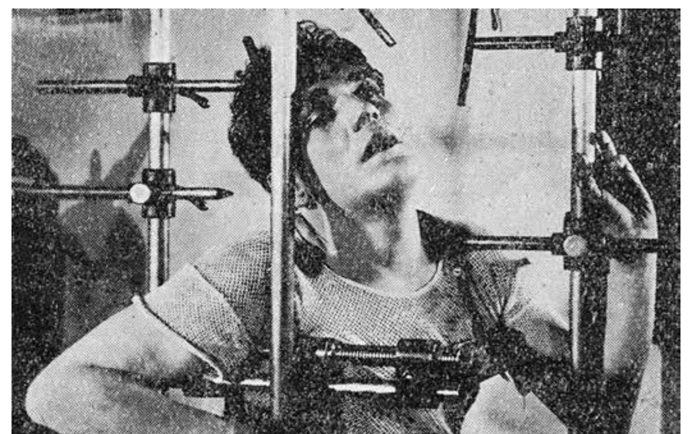
766. Суд над ВУФКУ: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1928. — № 11(182). — 11 марта. — С. 14.
767. Проданный аппетит: Производство «ВУФКУ». — М.: Теакинопечать, [1928]. — 6 с.



Кадры из фильма «Проданный аппетит». 1928 г.

съемки, в частности работа оператора И. Роны и Н. Охлопкова с исполнителем одной из центральных ролей А. Бучмой, сохранились в «Кинонеделе ВУФКУ» № 36[768].

О начале съемки картины активно сообщала украинская пресса[769]. Также в прессе сообщалось, что в работе над картиной «Проданный аппетит», по сценарию Н. Эрдмана и А. Мариенгофа, принимают участие специалисты из Германии — оператор И. Рона и архитектор М. Байзенгерц. Съемки проходили в Киеве и Одессе[770] и в постановке применялись «новые способы кинематографического оформления, до сих пор неизвестные в наших картинах»[771].



Кадры из фильма «Проданный аппетит». 1928 г.

В интервью журналу «Театр, клуб, кино» Н. Охлопков поделился методами своей работы в соавторстве с художником:

«Мной был предложен дирекции постановочный план, заключающийся в полном отрешении от натуралистической обстановки, в возможно более рельефном и притом условном выделении действующих лиц и игровых вещей. Здесь нашли бы применение элементы вещественного оформления, только намекающие на обстановку без претензии на полную “иллюзию действительности”. Я полагаю, что использование бархата, как основного фона, поможет заняться вплотную изучением киноигры света и линии и отойти от обычных кинозаимствований у театра (хотя бы и самого левого), и от “стилизации”.

768. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1. / Авт.-сост. В. Н. Миславский. — Х.: Торсинг плюс, 2013. — С. 362.
769. Ятко М. Скажений автобус // Кіно. — 1927. — № 17(29). — Вересень. — С. 4–5; Кінопамфлет «Проданий апетит» // Зоря. — 1928. — Ч. 2(38). — Лютий. — С. 26.
770. «Проданный аппетит»: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13. — С. 12.
771. Новые фильмы: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 28. — С. 17; ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 2(72). — 10 січня. — С. 14.

Мной и художником Борисом Эрдманом[772] была учтена максимальная возможность на темном фоне (бархата) целесообразной подачи нужных по ходу сценария деталей. Художником в этом постановочном плане являлся Борис Эрдман, мастер с определенной конструктивистской установкой.

Нам дают возможность осуществить свой план только как эксперимент, параллельно основной постановке, с имеющимся на фабрике бархатом, используя для этого специальный короткометражный сценарий, "Проданный аппетит" сейчас ставится мной в строго реалистическом плане при условии частных, не мешающих цельности всего фильма, вылазок в сторону киноэкспериментальной обработки снимаемого»[773]. Подобным образом Охлопков высказался о своей новой постановке на страницах журнала «Кино»[774].

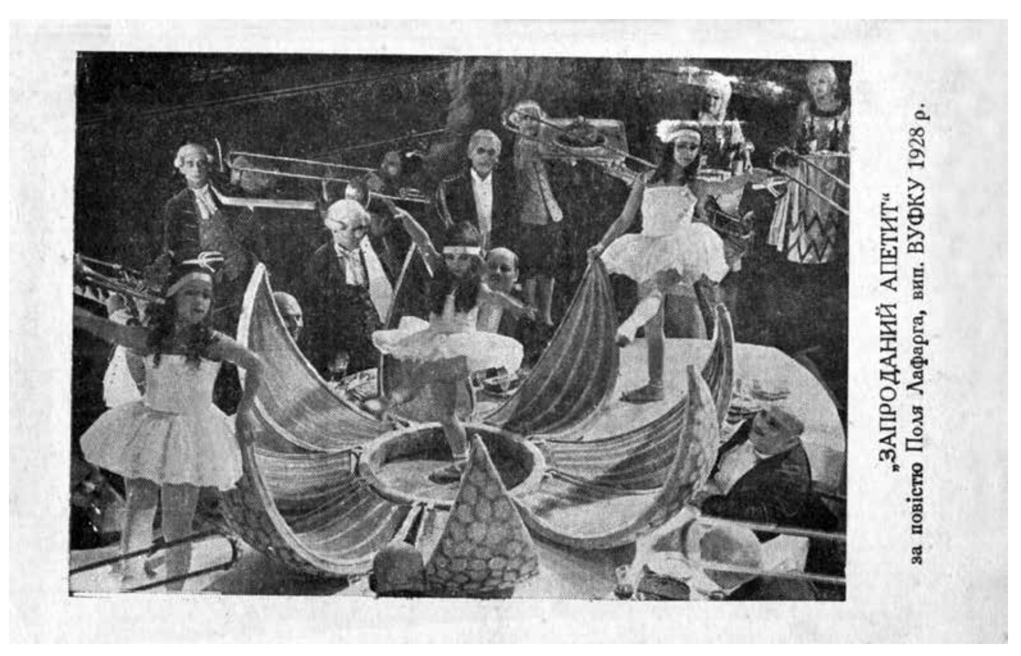
В декабре 1927 года в Киеве на закрытом просмотре журналисты признали фильм «Проданный аппетит» одним из лучших достижений ВУФКУ после «Звенигоры» А. Довженко[775]. В дальнейшем, в рецензиях, эти фильмы постоянно сравнивались:

«Если "Проданный аппетит" является гротеском, то в "Звенигоре" совсем другое строение, другое оформление. Если в "Проданном аппетите" есть еще традиция и погоня за красивыми светящимися эффектами, конструктивизмом, то в "Звенигоре" все построено на фоне примитива и, вместе с тем есть новые перспективы, огромный размах и возможности. Эти два фильма можно рассматривать, как определенный переход ступени высокого художественного развития творчества ВУФКУ…»[776].

«И вот сегодня мы имеем два фильма ВУФКУ — "Проданный аппетит" и "Звенигору", позволяющие уже писать о действительно изобретенной форме советского кино. <…> Однако придется все же признать, что сопоставляя "Проданный аппетит" со "Звенигорой", он не является изломом в той линии, которую до сих пор представляла художественная продукция ВУФКУ. Но надо принять во внимание высокие технические качества, узкую задачу фильма и его однобокий характер. В рамках этого задание выполнено, а для ВУФКУ с его, откровенно говоря, не славной пока что маркой — это уже немалое достижение…»[777].

После выхода этих фильмов, по мнению современников, вся кинопродукция ВУФКУ определялась, как медленный процесс перехода от старых форм кинематографа к новым, еще не найденным окончательно, но уже намеченным формам и жанрам советского кино: «Что это такое? Памфлет? Нет. Может, гротеск? Тоже нет. И не Трагикомедия. Одно несомненно — это агитационный фильм и к тому же талантливый, хорошо взят и выполнен, без всех тех злоупотреблений, что только отталкивают. Нет ничего лишнего. Все кончено на фоне постепенного развития действия. Замечательная игра артиста Бучмы, показавшего в такой, казалось бы, однообразной роли удивительные, свойственные Бучме возможности»[778].

772. Вторым художником в картине был М. Байзенгерц, но о нем Н. Охлопков в интервью не упоминает.
773. Охлопков. Режиссер о себе // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 6(107). — 14 июля. — С. 12.
774. Шмулевич А. Режисер М. Охлопков про свій фільм «Проданий апетит» // Кіно. — 1927. — № 15/16(27/28). — Серпень. — С. 3.
775. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 29(70). — 27 грудня. — С. 15.
776. Лозієв П. Новий шлях ВУФКУ // Нове мистецтво. — 1928. — № 1(71). — 3 січня. — С. 13.
777. Озеров О. Наш художній фільм // Критика. — 1928. — № 1. — Лютий. — С. 128, 132.
778. Лозієв П. Указ. соч. — С. 14.



Рекламная открытка. 1928 г.

Также рецензенты в качестве достоинств картины отмечали хорошую операторскую работу, работу художников и удачный динамический монтаж. «Основная ценность этого фильма, — отмечал критик М. Плесский, — его оригинальность. Режиссерское оформление событий сделано в особых формах, в которых массовый зритель кино еще не привык. Режиссер снимал не так, как снимают обычно, не в реалистических тонах. Он выбирал новые, особые точки для съемки, использовал новые приемы, чтобы характер памфлета в сценарии отвечал гротескной форме картины»[779].

Ленинградский критик и сценарист Б. Коломаров в журнале «Жизнь искусства» в качестве одного из достоинств картины отмечал, что фильм не очередная сатира, а крепкий социальный памфлет: «До сих пор, изображая (и обличая) буржуазное общество, наше кино шло или по линии очень и очень сомнительной сатиры на “разлагающуюся Европу”, или по линии простого иллюстрирования основ политграмоты. Новый украинский фильм “Проданный аппетит” — целится в старую мишень по-новому. Перед нами — не очередная “сатира”, не “политграмота”, а крепкий социальный памфлет. Экранизировано полузабытое, но чрезвычайно яркое сочинение П. Лафарга о чудовищных контрастах капиталистического строя: голод — одних и полное пресыщение других. Сочинение Лафарга экранизировано драматически искусно. Режиссер Охлопков сделал все, чтобы социальный сарказм ленты был и полновесным, и остро впечатляющим. Весь фильм полон динами-

779. М. П[лесь]кий. «Запроданий апетит» // Культробітник. — 1928. — № 3(50). — 18 лютого. — С. 46.

ки, весь искрится бурливой и горячей эксцентрикой, в некоторых местах прямо блестящей»[780].

Украинский художник и режиссер В. Девятнин, не умаляя достоинств картины, все же отмечал, что «Проданный аппетит» — это сатира: «Задуманный в плане нещадного памфлета «Проданный аппетит» врос в сатиру, так как каждой миниатюрной и выверенной деталью он бьет торгашей, жадность, наглость богатых, продажность, трусость»[781]. Эту точку зрения поддержал С. М. Эйзенштейн. В частности, о фильме «Проданный аппетит» он говорил: «Это не комедия, а сатира», и развивая свою мысль, пояснял: «Комические вещи должны иметь социальную направленность»[782].

Обозреватель «Кино-вестей» подчеркивал, что фильм захватывает и бросает зрителя в самую гущу до сих пор неизвестной жизни, заставляет с первого, показанного крупным планом кадра и до конца фильма быть только резонатором: «Ваша воля парализована. Вы не думаете, не протестуете, Вы только смотрите и, как губка, впитываете в себя кадр за кадром и тогда, когда фильм и вытесняет полутемноту кинозала, вы вдруг до боли четко чувствуете в себе острое желание раздавить, растоптать тяжелую, омерзительную фигуру Рапе»[783].

Размышляя о развитии советской комедии, Нарком просвещения РСФСР А. В. Луначарский в докладе «Кинематографическая комедия и сатира в отношении западной кинокомедии» отмечал: «…Юмор в западноевропейской кинокомедии обычно немного сентиментален — своя семья, свой уют, своя жена, своя чашка кофе — и как хорошо можно посмеяться над семейным анекдотом, — скажем: приходит к вам приятель, и оказывается, он забыл надеть штаны. Все это мило и чудесно и отвлекает от забот и грустных мыслей, которых так много во время кризисов и безработицы. Буржуазия отлично понимает значение такого искусства. Она тратит на него много средств; ее художники отдают ему свою изобретательность, свое мастерство, и в этом жанре есть прекрасные в режиссерском, актерском и техническом отношении фильмы»[784].

По мнению Луначарского, советская комедия не должна слепо следовать западным образцам, иначе она принесет больше вреда, чем пользы: «Если в кинематографе показывают бессмысленно-трюковую фильму и публика из его дверей выходит немного глупее, чем до сеанса, буржуазии это на руку. Мы должны давать себе отчет в том, какую подлую роль играет этот “чистый” смех, и не идти на буржуазную приманку»[785]. А. Пиотровский также считал, что советская комедия не должна заимствовать ради смеха типажи западных комедий: «Но искусственная пересадка на новую социальную почву жанров, ставших традиционными, — дело вовсе не такое безобидное. Привычная внесоциальность буржуазной кинокомедии приобрела в насыщенной социальной тематикой атмосфере советского искусства характер

780. Б[орис]. К[оломаров]. «Проданный аппетит» // Жизнь искусства. — 1928. — № 35(1213). — 26 августа. — С. 9.
781. Дев'ятнін В. Фільм про черево // Кіно. — 1928. — № 1(37). — Січень. — С. 9.
782. Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах / под. ред. С. И. Юткевича. Т. 1. — М.: Искусство, 1964. — С. 559.
783. В. Д. Про «Проданий апетит» // Кіно-вісти. Бюлетень ВУФКУ. Київський відділ. — 1928. — № 3. — С. 11.
784. Луначарский А. В. Кинематографическая комедия и сатира [Сокращенная стенограмма доклада, прочитанного 12 июля 1931 г. в Московской АРРК] // Пролетарское кино. — 1931. — № 9. — С. 11, 13.
785. Там же. — С. 11.

подчеркнутой демонстрации социального нейтралитета, характер почти контрагитационный. Еще сложнее метаморфоза комического героя-дурачка. Эта исконная фигура крестьянской, а затем и буржуазной сказки и новеллы, театра и кино, фигура простака, лентяя-лежебоки, маленького человечка, на которого, помимо его воли и инициативы, обрушиваются несчастья или нечаянные удачи, издавна облечена нерушимой симпатией крестьянина и торговца, обывателя и буржуа. Ведь не случайна же поговорка "счастье дуракам"! Ненадежность, эфемерность благополучия в крестьянском и буржуазном хозяйстве породили ее. Но те же комические маски, пересаженные в обстановку нашего активного и планово строящегося быта, нашего активного миросозерцания, становились социально-вредными, становились враждебными, а традиционные комические мотивировки приобрели характер навязчивой и опять-таки социально-вредной демонстрации»[786].

И. Соколов 8 февраля 1927 года в сценарной мастерской Совкино прочел доклад «Как создать советскую комедию?», в котором подробно разобрал механизм смеха и остановился на структуре советской кинокомедии:

«Смех — орудие классовой борьбы. Над кем и как смеяться — самое главное. <…> Можно смеяться над всем обществом, над всей системой в целом, и можно смеяться только над отдельными нелепыми фактами внутри стройной системы, над т. н. "маленькими недостатками большого механизма". <…> Смех над всем, над всей системой в целом, это злой и гневный смех восходящего класса над развалом и гибелью старого общества. Смех над отдельными недостаткам и уродствами внутри системы — здоровый, полезный смех победившего класса ради укрепления и усиления своего положения. <…>

В комедии должно быть противопоставление, столкновение двух начал, двух групп героев. В комедии важно сохранить пропорции: одно начало не должно наивно и неубедительно торжествовать над другим. В комедии должны длительно и упорно бороться два начала, и только после тяжелой борьбы светлое (положительное) начало должно победить темное (отрицательное) начало. <…>

В наших комедиях борются два начала — советское и антисоветское. В наших комедиях советское начало уж очень добродетельное, ортодоксальное, и… пресное, антисоветское — утрированно-глупое, идиотское, звериное. В наших комедиях по существу нет тонкого и умного противопоставления советского и антисоветского начала. Всегда грубовато, назойливо и неубедительно подчеркнуты контрасты и всегда нарушены пропорции. Нужно смеяться и над советскими, и над антисоветскими персонажами, но необходимо сохранять чувство меры, равновесие, пропорции. В комедии можно осмеять советское начало — частично, но зато можно убийственно высмеять антисоветское начало в целом»[787].

Среди всех вышеупомянутых достоинств фильма «Проданный аппетит» у него были и явные недостатки. Кадры Парижа, снятые в Киеве (на Крещатике и возле Оперного театра), легко узнавались на сеансах и вызывали хохот у киевлян.

786. Пиотровский А. О советской комедии / Адриан Пиотровский // Жизнь искусства. — 1928. — № 14(1193). — 3 апреля. — С. 3.
787. Соколов И. Как создать советскую комедию? / Ипполит Соколов // Кино-фронт. — 1927. — № 4. — 1 марта. — С. 14–15.

Кроме того, кадры ночных улиц из зарубежных фильмов, до этого использованные А. Довженко в фильме «Звенигора», оставляли малоприятное впечатление[788].

Очевидно, поэтому для показа на международной выставке в Гааге рекомендовали только последнюю часть картины, в которой «выявлены высокие достижения советской кинематографии». Показывать полностью картину отборочной комиссии сочли нецелесообразным исключительно из соображений, что смотреть «заграницу» можно и в лучших зарубежных фильмах[789].

Основным недостатком, по мнению критиков, являлось «отсутствие единого тона гротеска». К серьезным недостаткам картины относили сладко-сентиментальных персонажей и персонажей, напоминающих штампованных комедийных актеров. Миллионер похож на Г. Ллойда в фильме «Гонщик», профессор «слишком шаржированный и не напоминает совсем настоящих европейских профессоров»[790]. Фильм «Проданный аппетит» не принял и сельский зритель[791], как, впрочем, и «Звенигору» А. Довженко. Тем не менее, картина была куплена иностранными компаниями и демонстрировалась в Германии и Франции[792].

После двух постановок в Украине Н. Охлопков получил приглашение написать сценарий для Совкино и вскоре оставил Одессу, Довженко после фильма «Ягодка любви» не обращался к жанру комедии. Дебютный фильм А. Довженко «Ягодка любви», по сюжету схож с картиной «Митя» Н. Охлопкова. История разворачивалась вокруг малыша-подкиды-

Н. Эрдман и Н. Охлопков на съемках фильма «Митя»

788. Полторацький О. Етюди до теорії кіна / Олексій Іванович Полторацький. — К.: Укртеакіновидав, 1930. — С. 44–45.
789. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 3. — Арк. 144, 150.
790. Озеров О. Указ. соч. — С. 132.
791. Кучерявий Я. Бригада рапортує // Кіно. — 1930. — № 5 (77). — Березень. — С. 3
792. Вивіз картин ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 5(41). — Травень. — С. 14.

ша, доставляющего немалые хлопоты окружающим. Как справедливо заметил С. И. Юткевич, «в первых фильмах Довженко («Ягодка любви»), Охлопкова («Проданный аппетит») можно было обнаружить совпадение с поисками Маяковского в области эксцентрической метафоры»[793].

Однако художественные достоинства картины «Проданный аппетит» оказались, безусловно, выше в сравнении с фильмами «Трое» (1927, реж. А. Соловьёв) и «Октябрюхов и Декабрюхов» (1928, реж.: А. Смирнов, А. Искандер), поставленными по сценариям В. Маяковского «Дети» и «Октябрюхов и Декабрюхов» дебютантами в Ялте и Одессе [794]. Оба эти фильма оказались неудачными. Сюжет и комедийные конфликты в сценариях Маяковского, по мнению современников, были оторваны от советской действительности (пример — кража ребенка в фильме «Трое» бандитами, механически заимствована автором сценария из американских детективных фильмов).

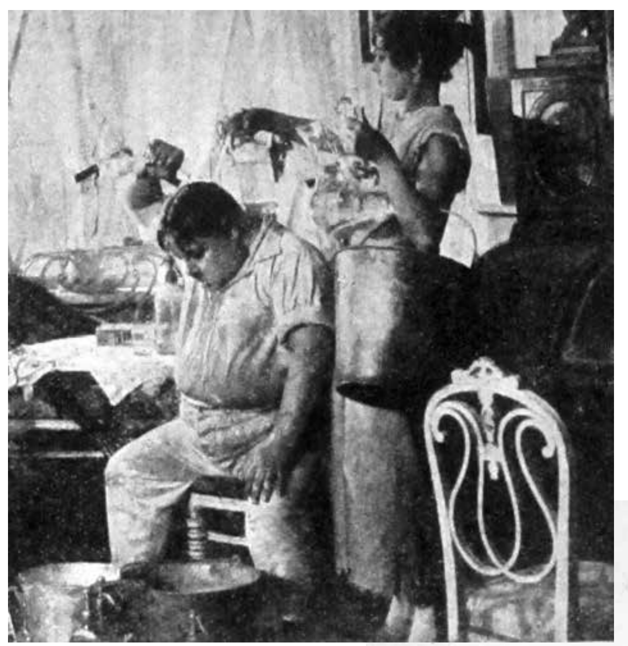
Комедия «Трое» вышла на экраны в начале декабря 1927 года[795] и рассказывала о мальчишках, разными путями пришедших в пионерский отряд. Первоначально работу над фильмом в качестве режиссера поручили В. Юнаковскому, а затем передали А. Соловьёву — киноактеру, дебютирующему в режиссуре. После ряда дополнений и переделок начались съемки, проходившие на базе пионерского лагеря «Артек» и закончившиеся в августе 1927 года[796].

О сценариях «Дети» — из лагерной жизни пионеров (по определению договора) и «Слон и спичка», задуманном как «курортная комедия худеющей семейки», Маяковский писал, что они «сделаны… по определенным материалам» и «весь смысл картин — в показе реальных вещей»[797]. По ряду причин Маяковскому не удалось вмешаться в реализацию своих сценариев, что он намеревался сделать еще при запуске в производство сценария «Трое»[798].

Если с фильмом «Трое» дело обошлось сравнительно благополучно, и он даже рекомендовался для показа на международной выставке в Праге[799], то значительно менее удачным оказался фильм «Октябрюхов и Декабрюхов» (1928), который, по сообщениям в печати, «ускоренным темпом» начал снимать после десятилетнего перерыва режиссер А. Смирнов, впоследствии объединившийся с дебютанткой кинорежиссуры А. Искандер[800].

Отметим, что сценарий Маяковского «Октябрюхов и Декабрюхов» оказался слабее его ярких сатирических пьес и стихотворений. Авторский замысел не получил убедительного воплощения и вследствие многих переделок и крайне примитивной его режиссерской трактовки. Сценарий «Октябрюхов и Декабрюхов», за работу над которым Маяковский взялся с удовольствием, рассказывал, по определению

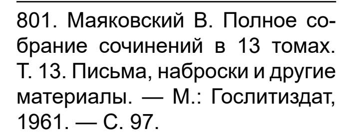
793. Юткевич С. Маяковское кино // Искусство кино. — 1978. — № 7. — С. 85.
794. Маяковский на экране: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 37. — С. 18.
795. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 26(67). — 6 грудня. — С. 14.
796. Робота Одес. кінофабрики: [Ред. ст.] // Кіно. — 1927. — № 15/16 (27/28). — Серпень. — С. 13.
797. Маяковский В. Полное собрание сочинений в 13 томах. Т. 12. Статьи, заметки, стенограммы выступлений — М.: Гослитиздат, 1959. — С. 125, 127.
798. Там же. — С. 125.
799. Выставка организовывалась на VI международном съезде по рисованию и имела целью, в числе других вопросов, ознакомить со школьными и детскими фильмами, а также диапозитивами.
800. Сценарії, прийняті ВУФКУ до постановки: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 9/10(50/51). — 8 березня. — С. 18; Робота Одес. Кінофабрики: [Ред. ст.] // Кіно. — 1927. — № 15/16 (17/28). — Серпень. — С. 13; ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 20(61). — 18 жовтня. — С. 16.



поэта, «историйку двух обывательских братцев, одновременно бегущих от красных пушек, — один очутился за границей, другой, повиснув на собственных штанах, перелезая забор, волей-неволей сидит в СССР. В дальнейшем развивается история братцев: заграничному до полкартины становится все лучше, нашему — все хуже. Другая половина наоборот»[801].

В фильме были представлены приключения двух братьев-обывателей Декабрюховых, шедших разными путями. Один из братьев во время гражданской войны эмигриро-

Кадры из фильма «Трое». 1927 г.



801. Маяковский В. Полное собрание сочинений в 13 томах. Т. 13. Письма, наброски и другие материалы. — М.: Гослитиздат, 1961. — С. 97.

вал за границу и так и остался Декабрюховым. Второй брат, оставшись в реалиях советской действительности, приспособился к ней, в знак чего меняет даже свою фамилию на Октябрюхов, но так и остается обывателем. В общем, сатира, бьющая «по старому мещанству и отчасти по мещанству нового сорта — советского». В картине наряду с игровыми моментами были вмонтированы кадры дореволюционной хроники о Николае II, а также польской и немецкой хроники 1918–1922 годов.

Кадр из фильма «Октябрюхов и Декабрюхов». 1928 г.

Фильм провалился, его ругали за то, что он затянут, комичные ситуации не развиты и даны урывочно. Но главное обвинение адресовалось сценарию, в том, что он уже устаревший по содержанию и не дал достаточного материала для режиссера, а у режиссера не хватило выдумки все приключения сделать смешными. Таким образом, фильм оказался не актуальным и перекликался с фильмом «В когтях советской власти» 1926 года.

Обозреватель журнала «Культработник» отмечал: «…Игра актеров — лучшая у Цыбульского и хуже у Васильчикова — говорит за то, что мы еще не умеем комиковать, еще не выработали комической мимики, движения и т. д. С технической стороны картина сделана средне, в отношении идеологической ценности социального значения, то можно сказать, что, не имея уже злободневный характер, фильм хоть и сделан для развлечения зрителей, вряд ли будет выполнять свое назначение»[802].

В течение 1926–1927 годов В. Маяковский написал по заказу ВУФКУ несколько сценариев, которые так и не были поставлены[803]. Четыре из них написаны в жанре сатирической комедии. Как «типовые» для себя и «интересные в дороге новой кинематографии» Маяковский рассматривал сценарии «Сердце Кино» и «Любовь Шкафолюбова». Первый являлся новой, очень сильно измененной редакцией сценария «Закованная фильмой», по которому в 1918 году была поставлена картина, не удовлетворившая Маяковского, исказившая его замысел «до полного стыда», как он писал впоследствии[804]. В основе сюжета этой картины лежала реальная жизнь

802. Плеський М. Дві кінокомедії виробу ВУФКУ // Культробітник. — 1928. — № 2(49). — 31 січня. — С. 31.
803. О взаимоотношениях В. Маяковского с дирекцией ВУФКУ отмечено в подразделе «Кадровая политика и кинообразование».
804. Маяковский В. Указ. соч. Т. 12. — С. 125, 127.

киноперсонажа — балерины, как бы сошедшей с экрана. В прессе сообщалось о том, что сценарий «Закованная фильмой»[805] принят к постановке, однако работа над ним, как и над другими сценариями, так и не началась. По сообщению журнала «Новое искусство», это была «интересная комедийная вещь на тему о восторге нашими отдельными киноорганизациями “кинозвездами” и зрителями, особенно зрительницами “всемирными талантами” на образец Толмедж»[806].

«Любовь Шкафолюбова» («Две эпохи», «Музейный хахаль») — комедия в 4-х действиях, рисующая контрасты людей двух эпох, призвана была собрать воедино и высмеять «всех шкафолюбов, поклонников старья», — сказано во вступительных надписях пролога. Под старым подразумевались мещанские вкусы и интересы, корыстолюбие, беспринципность и другие пережитки в сознании людей, мешающие им ощутить дыхание новой жизни. В нескольких эпизодах осмеивалась трусость обывателей, не способных справиться с проявлениями хулиганства.

Договор на сценарий «Две эпохи» Маяковский заключил с ВУФКУ в Харькове 11 октября 1926 года. По договору Маяковский должен был сдать сценарий 30 октября. Первоначальный заголовок в дальнейшем был изменен. В машинописной копии сценарий назывался «Две эпохи, или Музейный хахаль, или Любовь Шкафолюбова». В машинописной копии пролога и первой части, в отрывках, опубликованных в газете «Кино», а также в предисловии к сборнику сценариев (Маяковский В. Полн. собр. соч. Т. 12) сценарий называется «Любовь Шкафолюбова». Сценарий был утвержден Высшей репертуарной комиссией и передан в редакторат в ВУФКУ летом 1927 года[807].

Со злободневными политическими событиями — «попытками английского империализма спровоцировать вооруженный конфликт с Советским Союзом летом 1927 г.» — была связана и тема сценария «Долой жир!» («Товарищ Копытко»), определенная в договоре как «психологическая подготовка к обороне СССР»[808].

Четвертый комедийный сценарий Маяковского, купленный ВУФКУ, но так и не поставленный, — «Слон и спичка» («Зарезанный режим») значился, как крымская кинокомедия, и был утвержден Высшим репертуарным советом Наркомпроса и принят к постановке редакционным сектором ВУФКУ[809].

В 1928 году вышла на экраны комедия «Митрошка — солдат революции» (реж. М. Терещенко, о перевоспитании малограмотного деревенского парня в сознательного бойца Красной Армии в годы гражданской войны)[810]. О съемках фильма широко сообщалось в украинской прессе[811]. Но в итоге фильм не оставил никакого следа.

Еще одна картина, которая завершает обзор украинских кинокомедий, — детская комедия «Нет преград» (1929, реж. Е. Косухин). Фильм также не оставил сле-

805. Майбутнє кіновиробництво: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 12. — Грудень — С. 22.
806. Нові постановки // Нове мистецтво. — 1927. — № 14/15(55/56). — 19 квітня. — С. 12.
807. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 7(31). — Липень. — С. 24; Новые сценарии: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 18 (70). — С. 7.
808. Маяковский В. Указ. соч. Т. 12. — С. 656.
809. Нові сценарії // Культура і побут. — 1927. — № 3. — 22 січня. — С. 8
810. Митрошка — солдат революции. — М.: Теакинопечать, 1929. — 7 с.
811. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 7(31). — Липень. — С. 24; «Мітрошка — солдат революції»: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 14/15(84/85). — 24 квітня. — С. 17; «Мітрошка — солдат революції»: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 18. — 15 червня. — С. 12.

да. Единственное, что удалось выяснить, — в фильме рассказано об участии пионеров в работе жилищной кооперации[812].

Интересно отметить, что в период с 1923 по 1929 годы в Украине было поставлено 18 комедийных фильмов и не менее 20 запланированных в производство сценариев так и остались не реализованными[813]. Не поставленные сценарии — в основном бытовые комедии с элементами сатиры: «Как куркуль сельпредом стал»[814], «Мойшес гешефтен» И. Фефера и Н. Фиделя (сатира на еврейский быт)[815], «Жилплощадь и алименты» Левитина[816], «Камашко-Горупашко и Бездрык-Кумедрык» В. Полищука[817], «Булька» Л. Френкеля и Агатова[818], «Приключения советского Хлестакова» В. Охрименко (о пройдохе, который пытается обдурить советский аппарат)[819].

Два комедийных сценария посвящены преклонению кинозвездам — упоминавшийся выше сценарий В. Маяковского «Закованная фильмой» и «На пути к славе» Ветра (об авантюристе, выдававшем себя за кинорежиссера и обхитрившем доверчивых обывателей, мечтающих стать «кинозвездами»)[820].

Несколько непоставленных сценариев, принятых редакторатом ВУФКУ и утвержденных Высшим кинорепертуарным комитетом, были комедиями в «американском стиле», далекими от советской действительности: «Социалист с вилкой» Кольберта (о слуге, который украл волшебную вилку-невидимку у профессора-изобретателя), «Фуксо-Фордовская система» М. Старицкой и М. Гриера (о приключениях двух богатых художников)[821].

Комедии в Украине не имели шумного резонанса, поскольку они в большинстве своем не отличались высоким художественным уровнем. Это объясняется тем, что изначально подобные фильмы рассматривались как второстепенные, и постановка таких картин поручалась малоопытным кинематографистам, зачастую дебютантам. Комедии, которые, казалось бы, должны правдиво отражать жизнь страны советов, были в большей части фальшивыми, поскольку отражали не ощущение реальности авторами, а спускаемые «сверху» установки. Лишь немногие комедии, лишенные плакатности, ломали устоявшиеся установки. Подобные картины, очевидно, пользовались успехом у зрителей, но не получали поддержку в прессе.

---

812. Нові фільми для дітей: [Ред. ст.] // Кіно — 1929. — № 7(54). — Квітень. — С. 12.
813. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1. / авт.-сост. В. Н. Миславский. — Х.: Торсинг плюс, 2013. — С. 466–481.
814. Общественная читка киносценариев: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 37. — 14 октября. — С. 19.
815. Деятельность ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 1. — С. 10.
816. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 12. — С. 22; Кіно // Нове мистецтво. — 1926. — № 26(35). — 2 листопада. — С. 19.
817. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 14. — С. 11.
818. Сценарії, прийняті ВУФКУ до постановки: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 9/10(50/51). — 8 березня. — С. 18.
819. Що ставитиме Київська кінофабрика?: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 9/10. — С. 14.
820. Наше кіновиробництво: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 17(58). — 3 травня. — С. 9.
821. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 7(31). — Липень. — С. 24; Какие сценарии приняты ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 11. — С. 5.

6.7 Фильмы о национальных меньшинствах

Один из тезисов большевистской пропаганды в области национальной политики звучал так — представители национальных меньшинств должны ощущать себя полноправными представителями в дружной семье братских народов. Для реализации этого в рамках культурного строительства и образования при Коллегиях Наркомпросов республик были созданы Советы национальных меньшинств (Совнацмены), которые ведали культурно-просветительной работой среди национальных меньшинств (образование, литература, кинематограф и т. д.). Не оставалось в стороне от общих тенденций и ВУФКУ. Реализация работы с представителями национальных меньшинств осуществлялась и с помощью кинематографа.

В Украине в многочисленных еврейских местечках проживала большая часть еврейского населения всего СССР и существовала значительная еврейская национальная культура, отражавшая настроения еврейской мелкой буржуазии, которые нашли свое выражение в творчестве дореволюционных еврейских писателей Шолом-Алейхема и Шолом-Аша.

Первая, но безрезультатная попытка постановки фильмов на еврейскую тему была предпринята в 1924 году. ВУФКУ принимает к постановке еврейский сценарий «Мойшес гешефтен», рисующий «современный еврейский быт в комедийном и сатирическом разрезе». Авторы сценария поэт И. Фефер и драматург Н. Фидель, по заданию харьковского еврейского Гостеатра, работали параллельно над современной еврейской комедией. Съемки фильма по сценарию «Мойшес гешефтен» планировались Одесской кинофабрикой ВУФКУ[822].

Первым реализованным проектом стал фильм «Блуждающие звезды» (1926, сцен. И. Бабель; реж. Г. Гричер-Чериковер) по мотивам одноименной повести Шолом-Алейхема. Но за год до экранизации в УССР сценария Бабеля в РСФСР на 1-й госкинофабрике Госкино велись подготовительные работы по его постановке. Режиссером был назначен В. Гардин, вернувшийся с Украины[823]. Согласно производственному плану, утвержденному пленумом художественного бюро Госкино на первое полугодие 1925/26 хозяйственного года, по трем кинофабрикам в первую очередь планировалось поставить сценарий «Блуждающие звезды», был запланирован также и хронометраж — 2 000 м[824]. В этом плане фигурировал и сценарий «Тамилла» (1 800 м), который также не был поставлен в РСФСР, но спустя два года экранизирован в Украине. Отметим, что сценарии «Слесарь и канцлер» и «Беня Крик» также были поставлены в Украине после того, как по разным причинам не состоялась их постановка в РСФСР.

Подготовительные работы по постановке «Блуждающих звезд» В. Гардиным шли полным ходом. Режиссер провел пробы, и фотографии четырех этюдов были опубликованы в журнале «Советский экран»[825]. Но работы были приоста-

822. Деятельность ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 1. — С. 10.
823. Хроника: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1925. — № 42(93). — 20 октября. — С. 18; Хроника: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1925. — № 43(94). — 27 октября. — С. 17; «Блуждающие звезды»: [Ред. ст.] // Советское искусство. — 1925. — № 8. — Ноябрь. — С. 82; Новые фильмы ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 2. — 1–7 грудня. — С. 6.
824. Госкино: [Ред. ст.] // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 1. — Январь. — С. 17.
825. Советский экран. — 1926. — № 2. — 14 января. — С. 5.

новлены. В Госкино приняли решение, что новый фильм должен стать тематическим продолжением «Еврейского счастья», поставленного в 1925 году силами Государственного еврейского театра (ГОСЕТ) под руководством театрального режиссера А. Грановского. Однако когда сценарий был готов, он вызвал резкое неприятие Главреперткома. Его резолюция была однозначной — «Не разрешен для постановки. Сценарий представляет собой ряд фактов, искусственно подогнанных и нежизненных. Изображение подпольной и революционной борьбы нереально. Есть элементы порнографии»[826]. Мнение зав. делами кинематографа при ЦК ВКП(б) К. Шутко было более мягким: «Это преимущественно экспортный товар, если в постановке не будет отработки, так что фильм станет понятен и нашему зрителю. Вряд ли Грановский будет это делать»[827].

После такого развития событий Бабель решает передать права на постановку «Блуждающих звезд» в ВУФКУ. В украинской прессе сообщалось, что постановка сценария Бабеля будет осуществлена силами московского ГОСЕТа, в частности режиссером А. Грановским и художником Н. Альтманом[828]. Но этот план так и не был реализован и Бабель предложил в качестве режиссера будущего фильма Григория Гричера-Чериковера, вместе с которым он в Москве работал над сценарием «Еврейского счастья». В это же время сценарий «Блуждающих звезд» вышел отдельным изданием[829].

О постановке «Блуждающих звезд» Одесской кинофабрикой сообщала и российская и украинская пресса[830]. История о девушке Рахиль и скрипаче Леве, которому отец не разрешили жениться на девушке из бедной семьи. Ввиду разных обстоятельств они вынуждены эмигрировать. Эта трогательная история в фильме претерпела коренные изменения. Классическая мелодрама в итоге превратилась в фильм с хеппи-эндом — в эмиграции спустя несколько лет «блуждающие звезды» наконец встречаются. Постановщик, очевидно, решил целенаправленно пустить сюжет в другое русло и сделать романтический фильм о крепких чувствах. Это, в общем, и было отмечено украинскими критиками:

«Так как фильм “Блуждающие звезды” — “просто приятная дама”, без всяких плесневелых установок. Его можно с удовольствием смотреть, потому что он хорошо сделан технически и совсем не плохо постановочно, правда, забываешь, что он назван психологическим, но режиссеру можно простить некоторые мелкие недостатки, например, тайну заграничного путешествия Рахили и слезы глиняного существа от волшебных звуков Левушкиной скрипки. Однако к нему нельзя ставить серьезных требований, потому что и создатели “Блуждающих звезд” себе их не ставили…»[831].

826. Цит. по: Миславский В. Н. Еврейская тема в кинематографе Российской империи, СССР, России, СНГ и Балтии (1909–2009) / Владимир Наумович Миславский. — Харьков: ООО «Скорпион П-ЛТД», 2013. — С. 102.
827. Там же.
828. Грановский и Альтман в ВУФКУ [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 11. — 2–9 февраля. — С. 6; Грановский в ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 8(17). — 23 лютого. — С. 12.
829. Бабель И. Блуждающие звезды. Кино-сценарий / Исаак Бабель. — Москва: Кинопечать, 1926. — 80 с.
830. «Мандрівні зорі»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 11. — Жовтень. — С. 16–17; Советская фильма // Советское кино. — 1927. — № 5/6. — С. 30–31.
831. «Мандрівні зорі»: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 2(43). — 9 січня. — С. 12.

Кадры из фильма «Блуждающие звезды». 1926 г.

Безусловно, такое прочтение и творческая переработка сценарного материала были допустимы, но российские критики в этом усмотрели отход от первоисточника, из-за чего в фильме потерялся изначальный социальный смысл. Приведем фрагменты некоторых рецензий в российской прессе в хронологическом порядке:

«“Блуждающие звезды” поставлены по сценарию Бабеля, написанному по Шолом-Алейхему. Оба эти имени достаточно определенны, чтобы мы могли представить себе и лицо картины, и стиль ее. Шолом-Алейхем — знаток еврейского быта жизни малень-

ких местечек черты оседлости, художник, обладающий тонким и горьким юмором, умеющий остро рассказать о больных явлениях этого местечкового быта, прикрывающий шуткой большую боль загнанного, затравленного казенной Россией народа. Бабель — мастер слова, обновляющий образы, обладающий своей, особенной патетической лирикой. Но режиссер, по-видимому, постарался забыть и о Шолом-Алейхеме, и о Бабеле. Местечко и его быт едва промелькнули только в первой части. Установка картины — на средний коммерческий стандарт, граничащий со штампом. Вместо корявой остроты — приглаженная красивость. Упор на так называемые "фотогеничные" кадры. И едва ли не самое характерное — счастливый конец, которого нет в сценарии Бабеля. Своей цели режиссер достиг, — вышла неплохая средняя, коммерческая картина. Она будет идти, будет собирать зрителя, но Шолом-Алейхема и Бабеля в ней нет или почти нет. При желании эту картину можно было бы выдать за "иностранную" и не всякий бы заметил "подлог". Для некоторых это указатель достоинства, но не для всех»[832].

«…Вся эта история должна быть очень трогательной, но советского зрителя она оставит спокойным. И это не только потому, что от нас далеки эти Маффи, что давно уже разобраны на топливо эти вонючие "московские номера с клопами, "котами" и полицейскими облавами, но еще и потому, что для нас не убедительны эти образы беспомощных, хрупких молодых людей. Какое нам дело до этих изнеженных, чистых юнцов? Мы знаем другую молодежь, которая росла под свист урагана революции, которая маршировала в пионерских отрядах и теперь в рядах комсомола строит новую жизнь и новый быт…»[833].

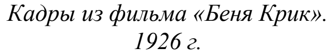
«…Грустная повесть о "блуждающих звездах" — двух молодых еврейских людях, которые, стремясь друг к другу, подавляемые нелепою старою жизнью, их окружающей, так и не дождались радостной встречи, — искажена до безобразия. Традиции западного счастливого конца, столь милого сердцу обывателя, здесь торжествуют во всей своей пошлости. Финальная катастрофа вдруг неожиданно прерывается. Любящие сердца соединяются. Поцелуй в диафрагму заканчивает на этот раз и советскую картину…»[834].

В дальнейшем Г. Гричер-Чериковер поставил в Украине в 1920-х годах еще три фильма на еврейские темы и утверждает себя «певцом бытовых отношений еврейской местечковой мелкой буржуазии». Анализируя творчество режиссера и характеры персонажей в его фильмах, К. Фельдман на страницах «Советского экрана», в частности, отмечал:

«…Он окружает их атмосферой сочувственной романтики, он одинаково жалеет и любит всех своих героев — бедного портного и еврейского кулака, раввина и еврейского ремесленника, еврейских старух и еврейскую детвору. В меланхолических красках Гричер старается навсегда запечатлеть перед нами уходящий вдаль истории еврейский местечковый быт…[835]».

832. Советская фильма: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1927. — № 5/6. — С. 30–31.
833. Фельдман К. Что на экране / Константин Фельдман // Советский экран. — 1928. — № 6. — С. 13.
834. Б. М-г. Блуждающие звезды / Б. М-г // Рабочий и театр. — 1928. — № 11(182). — 11 марта. — С. 14.
835. Фельдман К. Украинские кинорежиссеры / Константин Фельдман // Советский экран. — 1928. — № 44. — С. 7.

Другую «еврейскую постановку» ВУФКУ «Беня Крик» (1926, сцен. И. Бабель; реж. В. Вильнер) — экранизацию одноименной повести И. Бабеля[836], постигла более печальная участь. В середине 1920-х годов С. Эйзенштейн, давно мечтавший об экранизации «Одесских рассказов» Бабеля, решился на постановку этого фильма, для чего приехал в Одессу, но работа над «Броненосцем “Потемкиным”» отвлекла режиссера, и постановку осуществил в Украине театральный режиссер В. Вильнер[837].


Кадры из фильма «Беня Крик». 1926 г.

836. «Беня Крик»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 12. — Грудень. — С. 17; Вильнер В. Второе рождение Бени Крика / Владимир Вильнер // Советский экран. — 1927. — № 2. — С. 5. Сценарий «Беня Крик» был опубликован в журнале «Красная новь» (1926. — № 6. — С. 3–42).
837. Миславский В. Н. Указ. соч. — С. 101–102.

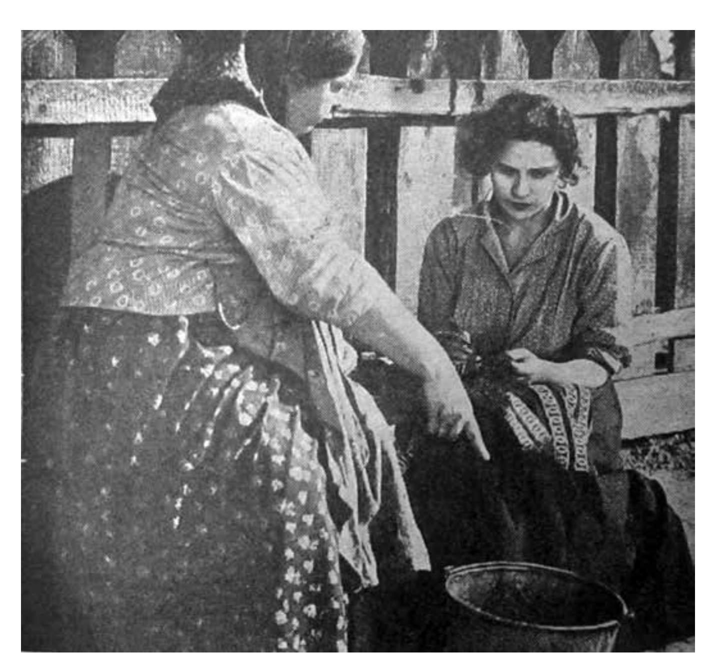
Кадры из фильма «Беня Крик».
1926 г.

История об одесских налетчиках под предводительством Бени Крика, действующих в Одессе в период гражданской войны, пользовалась определенным успехом у публики. Положительный отзыв опубликовал и журнал «Советский экран», на страницах которого одесский критик Б. Флит, в частности, отмечал: «…Заслуга режиссера — в низведении роли этой личности, темной во всех отношениях — к образу, далекому от романтизма, снижении его с облаков на грязные улицы Молдаванки. Фильма эта нужна и ценна»[838].

Фильм вышел на экраны Украины в 1927 году и затем был временно запрещен к показу в РСФСР связи с «борьбой с бандитизмом»: «Теперь ставят “Беню Крика” — апофеоз еврея-хулигана: плохая услуга евреям, плохое средство для борьбы с хулиганством!»[839]. Инициатором запрета фильма был первый секретарь ЦК КП(б)У Л. Каганович, обвинивший картину в романтизации хулиганства, тем более опасной, что персонажи фильма в основном — евреи, и выход фильма поэтому будет способствовать усилению антисемитских настроений[840]. Негативные отзывы о картине опубликовали центральные газеты «Вечерняя Москва», «Рабочая газета» и др. Также пресса РСФСР сообщала, что постановка картины обошлась в крупную сумму — от 200 000 до 300 000 рублей. Однако по заверению ВУФКУ стоимость производства составила 100 000 рублей[841] (что, в общем-то, немало).

Отметим, что фильмы «Блуждающие звезды» и «Беня Крик» стали дебютными кинопостановками театральных режиссеров.

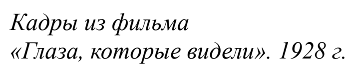
1928 год стал рекордным по количеству выпущенных фильмов на еврейские темы: «Глаза, которые видели» («Мотеле Шпиндлер», «Наивный портной»; сцен. С. Лазурин; реж. В. Вильнер), «Земля зовет» («Крик в степи»; сцен.: М. Зац, Б. Шаранский; реж. В. Баллюзек), «Накануне» (сцен.: М. Зац, Г. Гричер-Чериковер; реж. Г. Гричер-Чериковер), «Сквозь слезы» (сцен.: Г. Гричер-Чериковер, И. Сквирский; реж. Г. Гричер-Чериковер).



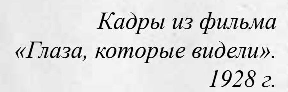
Кадр из фильма «Земля зовет». 1928 г.

838. Маллори Д. Крик «Бени Крика» / Борис Флит // Советский экран. — 1927. — № 7. — С. 7.
839. Миславский В. Н. Указ. соч. С. 101–102.
840. Марголит Е., Шмыров В. (Из'ятое кино. 1923–1954) Евгений Марголит, Вячеслав Шмыров. — Москва: Дубль-Д, 1995. — С. 2.
841. ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 4. — Арк. 46 зв.

А. Бучма в фильме «Накануне». 1928 г.



Кадры из фильма «Глаза, которые видели». 1928 г.



Кадры из фильма «Глаза, которые видели». 1928 г.

Вторая режиссерская работа В. Вильнера, картина «Глаза, которые видели» — очередная история любви на фоне социальной несправедливости в дореволюционной России. Роза отвергает ухаживания сына владельца фабрики, на которой она работает. Ее сердце принадлежит портному Мойше. Но когда начинается война, наивный портной уходит на фронт добровольцем. Ему кажется, что, защищая царское правительство, евреи получат с его стороны более лояльное отношение[842]. Картина, по мнению рецензента, влиятельного российского журнала «Кино и жизнь», является типичным «середняком» советской кинопродукции, но в то же время весомым вкладом в борьбе с антисемитизмом. Других отзывов современников выявить не удалось, поэтому приводим эту рецензию полностью:

«Значительная масса еврейского населения СССР живет на территории Украины. Естественно, поэтому в продукции Всеукраинского фото- киноуправления (ВУФКУ) имеются фильмы о жизни евреев. Фильмы эти до сих пор были неудачны, — главным образом потому, что авторы отталкивались от литературного материала произведений из жизни “черты оседлости”. А эти произведения, при всей их литературной доброкачественности, сообщали своим кинематографическим преемникам душок сусальной сентиментальности и нездорового смакования особенностей еврейского местечкового быта, — во имя “экзотических” эффектов.

Очередной опыт — фильма “Глаза, которые видели” от этого недостатка свободна. Антисемитизм в ней — лишь побочная тема. Она берет еврейское местечко изнутри и устремляет свое внимание не на его специфические внешние приметы, а на происходящие в нем социальные процессы. Как ни бесправны были евреи в царское время, и в этом бесправии были свои классовые подразделения. Еврей-буржуа покупал себе право на относительное равенство с христианами в общественном положении. И покупал на деньги, полученные от эксплуатации еврея-бедняка.

842. Нові сценарії ВУФКУ: [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1927. — № 27. — 23 липня. — С. 8; Українські фільми. Мотеле Шпіндлер. — Київ: ВУФКУ, 1928. — С. 2–3.

Фильма посвящена именно этой внутринациональной классовой борьбе, осложненной черносотенным окружением. Действие происходит в первые годы империалистической войны, в еврейском городке. Бедняки гибнут на фронтах, богачи мирно наживаются в тылу. Это показано достаточно убедительно, хотя и не без срывов в сторону грубоватого примитива. Авторы фильмы как будто боятся, что если они не будут назойливо “агитировать”, то им никто не поверит. Не свободны они и от печального заблуждения, что фильмы без “романа” не бывает. В социальную драму вплетается личная трагедия бедной еврейской девушки, которая для спасения семьи выходит замуж за противного фабрикантского сынка. К социальной драме эта лирическая канитель ничего не прибавляет. Она только разрывает наиболее существенную нить фабулы — зарождение революционного сознания в забитом и запуганном местечковом бедняке Мотеле.

В отношении режиссерского оформления и работы актеров — фильма на среднем уровне. У исполнителей есть хороший такт, позволяющий им при достаточном соблюдении местного колорита не выпячивать его на первый план. Режиссеру, кроме склонности к агитационному шаржу, можно поставить в вину ряд неясностей в заключительных частях фильмы, где надписи кричат о погроме, а вместо погрома показаны лишь запоздалые посетители пепелища.

В целом же, не отличаясь никакими особенными кинематографическими достоинствами приемов художественного оформления, фильма может быть причислена к киносередняку. Это для ВУФКУ, если судить по его последней продукции, уже немалое достижение. И свою небольшую лепту в борьбу с антисемитизмом, и особенно в повышение классового и интернационального воспитания трудящихся, фильма “Глаза, которые видели”, несомненно, внесет»[843].

Другие картины ВУФКУ на еврейские темы также оказались «середняками» или провалились в прокате. В фильме «Земля зовет» действие разворачивается в небольшом еврейском местечке. Раввин хочет выдать замуж свою дочь Гителе за сына местного богача. Но девушка любит молодого кузнеца Гершеля, одного из организаторов еврейской сельскохозяйственной артели[844].

Картина «Накануне» была снята по мотивам рассказа А. Куприна «Гамбринус». Это история о Сашке-музыканте, который жил на окраине города, где ютилась еврейская беднота. Он мечтал поступить в консерваторию, однако из-за его национальности не смог получить образование и стал выступать в кабаке, где собирались рабочие-революционеры…[845]

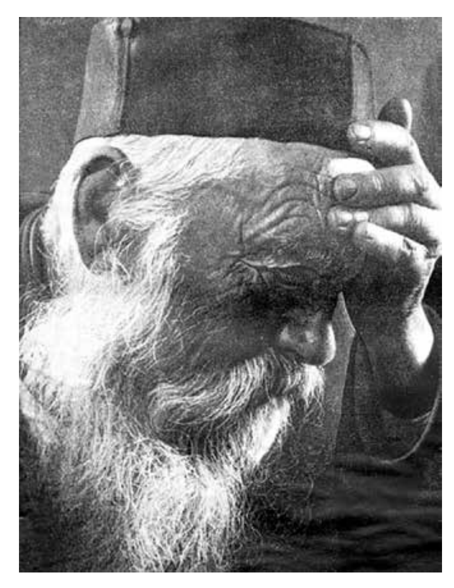
Лента «Сквозь слезы» по мотивам рассказов Шолом-Алейхема «Зачарованный портной», «Мотеле — сын Кантора Пейса» и «Ножик» была поставлена Г. Гричером-Чериковером и рассказывала о семье евреев-бедняков, которые всяческими способами пытались выкарабкаться из своего «убогого положения»[846].

843. Ян-я. Глаза, которые видели / Ян-я. // Кино и жизнь. — 1929. — № 2. — С. 4.
844. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 14/15(55/56). — 12 квітня. — С. 13; На Одеській кінофабриці: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — Ч. 2(38). — Лютий. — С. 26; «Крик у степу»: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — Ч. 6(42). — Червень. — С. 30.
845. Два фільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Молодняк. — 1929. — № 9(33). — Вересень. — С. 111–113.
846. Нові постановки: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 6(30). — Червень. — С. 28; Лозієв П. Новий шлях ВУФКУ / П. Лозієв // Радянське мистецтво. — 1928. — № 1. — 16 січня. — С. 13–15; На Одеській кінофабриці: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — Ч. 2(38). — Лютий. — С. 26; Фефер І. Крізь сльози / І. Фефер // Кіно. — 1928. — № 3(39). — Березень. — С. 3.

КАДРЫ ИЗ ФИЛЬМЫ
„СКВОЗЬ СЛЕЗЫ“
(производство одесской
кино-фабрики ВУФ КУ)
Режиссер Г. ГРИЧЕР-ЧЕРИКОВЕР·

Кадры из фильма «Сквозь слезы». 1928 г.

Кадры из фильма «Сквозь слезы». 1928 г.



Кадры из фильма «Сквозь слезы». 1928 г.

Еще три картины на еврейские темы вышли в 1930 году. В картине «Пять невест» (сцен. Д. Марьян; реж. А. Соловьёв) была показана жизнь еврейского местечка во время гражданской войны. Отряд петлюровцев терроризирует местное население и даже убивает несколько человек. Для предотвращения насилия со стороны солдат жителям ставится условие — отдать для утех пять самых красивых девушек пяти главарям отряда[847]. По сообщению сценариста картины Д. Марьяна, он «хотел поставить памятник еврейской крови на Украине»[848].

А. Полторацкий негативно оценил фильм. И подводя итог анализа картины, в своей рецензии отметил, что «Пять невест» «остается образцом неудачного, фальшивого, демагогического фильма»[849]. Резко негативно была воспринята картина и в РСФСР. 27 ноября 1930 года в газете «Кино» было опубликовано открытое письмо начальнику Главискусства Ф. Я. Кону от собрания журналистов — членов киносекции Дома печати с требованием запретить прокат фильма «Пять невест» «вви-

847. Що готують?: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 14(60). — Липень. — С. 12; Пять невест: [Ред. ст.] // Кинорепертуарный список фильм. — 1930. — № 5. — Август. — С. 4.
848. С. П. Додатки до статті Ол. Озерова «психологічне кіно» / С. П. // Нова генерація. — 1930. — № 8/9. — Серпень-вересень. — С. 64–65.
849. Озеров О. «Психологічне» кіно-мистецтво / Олексій Полторацький // Нова генерація. — 1930. — № 4. — Квітень. — С. 40–42.

Кадры из фильма «Пять невест». 1930 г.

ду наличия в нем антисемитизма»[850]. Через неделю эта же газета опубликовала сообщение о том, что председатель Главискусства Ф. Я. Кон распорядился запретить фильм «Пять невест», хотя и не заметил в нем «никакого антисемитизма»[851].

Другие картины производства 1930 года — «Человек из местечка» (сцен.: В. Строева, С. Рошаль; реж. Г. Рошаль) о перерождении еврея, жителя небольшого местечка, «поклонника дешевой местечковой романтики в последовательного борца за социализм»[852] и «Кварталы предместья» (сцен. Н. Бажан; реж. Г. Гричер-Чериковер) о девушке из ортодоксальной еврейской семьи, полюбившей русского юношу[853] — прошли незамеченными.

Также в 1920-е годы было снято три культурфильма о еврейских поселениях в Украине — «Еврейские земледельческие колонии» (1925, опер. Г. Дробин)[854], «Евреи на земле» (1927, сцен.: В. Шкловский, В. Маяковский; реж. А. Роом) о попытке сделать в 1920-х годах в Крыму колонию евреев-земледельцев[855] и «Первая еврейская коммунальная сельскохозяйственная артель» (1929).

Еще в 1920-е годы в Украине было снято два фильма о других народностях СССР — «Алим» (1926, сцен.: У. Ипчи, Н. Бажан; реж. Г. Тасин) и «Джальма» (1929, сцен.: В. Охрименко, А. Кордюм; реж. А. Кордюм).

850. Кино. — 1930. — № 65/66. — 27 ноября. — С. 2.
851. Кино. — 1930. — 7 декабря.
852. Оцінка постав «Українфільму»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 21/22. — С. 6–7; «Человек из местечка» («Давид Горелик»): [Ред. ст.] // Кинофильмы. Продукция СССР. — Москва, 1931. — С. 19.
853. Що ставитиме Київська кінофабрика?: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 9/10(56/57). — Травень. — С. 15; «Квартали передмістя»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 19(67). — Жовтень. — С. 16.
854. Кинорепортаж: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 12. — 31 мая. — С. 11.
855. Фильм снимался по заказу еврейско-американской организации «Агроджойнт».

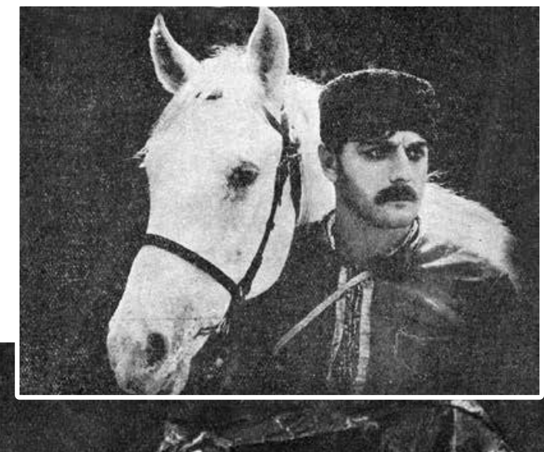
Картина «Алим» являлась экранизацией одноименной пьесы У. Ипчи, сюжет которой писатель построил на основе народной татарской легенды о крымском разбойнике Алиме, который грабил богачей и все награбленное отдавал крестьянам. Съемки картины широко освещались в прессе[856]. Съемка фильма проводилась Ялтинской кинофабрикой с привлечением знатоков татарской жизни середины XIX века, в том числе и директора крымского национального музея[857].

Украинский критик В. Хмурый благосклонно принял фильм. В своей рецензии он сравнивал постановку ВУФКУ с немецким фильмом «Последний человек» (1924, реж. Ф. Мурнау) с Э. Яннигсом в главной роли. Однако указал и на некоторые недостатки постановки: «…Режиссер, нам кажется, еще сделал единственную ошибку в “Алиме”, он увлекся побочными вещами, заманчивой крымской натурой и не заметил за ними притягательного и фотогеничного артиста Хайри, который бесспорно смог бы гораздо лучше заполнить те места фильма, где без особой нужды показывают после гор — горы, а после леса — лес…»[858]. Однако резюмировал: «бесспорно то, что “Алим” нужный и полезный для нас фильм».

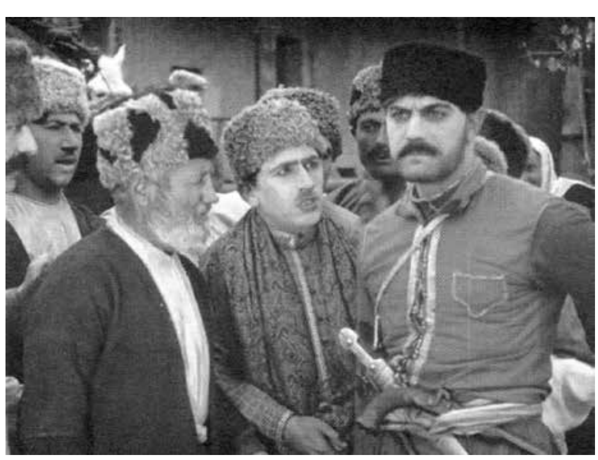
856. Новые фильмы ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 2. — 1–7 грудня. — С. 6; Экран: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1926. — № 19(122). — 11 мая. — С. 14; Платонов М. На Ялтинській фабриці / М. Платонов // Кіно. — 1926. — № 6/7. — Травень. — С. 19; Нові кінофільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1926. — № 33. — 17 серпня. — С. 6; Работа фабрик ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 9. — С. 7; «Алім» // Кіно. — 1926. — № 10. — Серпень. — С. 19; Хорошая восточная фильма // Советский экран. — 1926. — № 36. — С. 13.

857. «Алім» // Кіно. — 1926. — № 8. — Червень. — С. 23. Отметим, что в 1916 году в Ялте была организована кинофирма «Кино-Крым», которую возглавил А. Н. Никитин, работавший ранее оператором в российских представительствах компаний «Пате», «Гомон» и «Чинес». Первой и единственной постановкой стала картина «Алим — крымский разбойник». См.: Рампа и жизнь. — 1916. — № 11.

858. Хмурий В. Алим / Василь Хмурий // Нове мистецтво. — 1926. — № 30(39). — 7 грудня. — С. 12–13.



Кадры из фильма «Алим».
1926 г.



Кадры из фильма «Алим». 1926 г.

В РСФСР мнения критиков разделились. Наряду с достоинствами картины (игра Э. Хайри, операторская работа), в меньшей части рецензий отмечались и недостатки — сладкая красивость, эстетизм и театральность[859], затянутый сюжет, поверхностность трактовки характеров:

«...ВУФКУ фильмом "Алим" взялось за изображение быта и жизни Крыма, имеющего, как и Кавказ, неисчислимое множество природных богатств, поэтому рассказ на экране об Алиме — доблестном, народном герое и защитнике крымских татар-бедняков, — следует горячо приветствовать. Режиссер Тасин наполнил "Алима" бодрой жизнерадостностью, простым бьющим в цель остроумием. Татарские бытовые моменты режиссер показывает добросовестно и увлекательно. Непосредственность в игре актера Хайри и других, легкий сценарий — делают фильму понятной и доступной всякому зрителю»[860].

«...История крымского разбойника Алима, грабившего богачей и наводившего страх на местные полицейские власти, претворена на экране в лубочную, с сентиментально-романтическим уклоном, киноповесть. <...> Народный артист и танцор Хайри, играющий Алима, — прекрасный

859. Уразов И. Пять картин ВУФКУ // Кино-фронт. — 1926. — № 4/5(7/8). — С. 29.
860. Крымский народный герой Алим: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 4(56). — 7–13 грудня. — С. 7.

натурщик, и внешность его хорошо использована для созданной режиссером довольно правдивой фигуры. Хорошо использована крымская натура. Против ожиданий, режиссер не увлекся погонями на лошадях, столь присущими каждой фильме из жизни народностей Востока»[861].

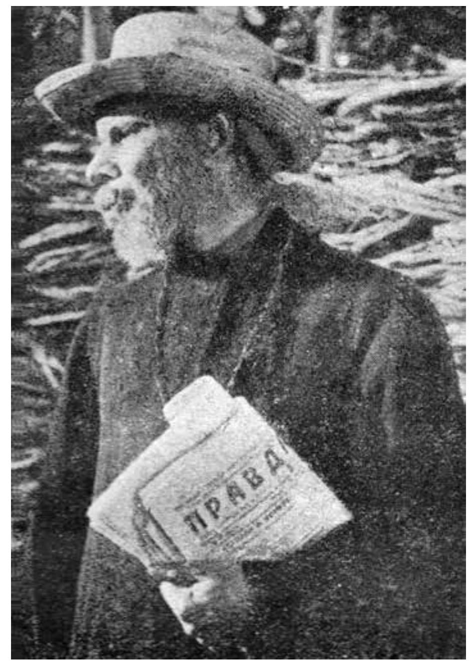
«…“Алим” сходен с “Песней на камне”, но стоит, безусловно, выше ее. Режиссер сумел показать не только более организованные кадры, цельную композицию фильмы, но и выявил актерские данные того же самого народного артиста Хайри, что и в “Песне на камне”, где он выглядел неумелым статистом. Недостатком фильмы является некоторая поверхностность характеристики, излишнее упрощение приемов и упомянутая дешевизна общего стиля. Заслугой — мягкая, ясная фотография и хорошее освещение. Фильма большого общественного значения не имеет, но своего зрителя, безусловно, найдет. Приятно отметить, что “Алим” выпущена ВУФКУ — так как картина убеждает нас, что эта организация начинает улучшать качество своей продукции»[862].

«Удивительное дело: картина выпуска 1926 года, а впечатление такое, что вытащили ее с пыльных полок архива русских дореволюционных фильм. “Алим” — это бесконечно скучный рассказ о романтическом крымском разбойнике, “защитнике угнетенных”. Правда, защита эта сводится у него обычно к постоянным потасовкам по каждому мелкому случаю. Повествование медленно плетется по пути к развязке, неоднократно сворачивает в сторону, — то Алим рассказывает о своем детстве, то еще кто-нибудь из героев фильмы начинает вспоминать прошлое. Украинское кинопроизводство, так долго замыкавшееся только в свои рамки, само ограничило тем самым свои художественные возможности. Новых достижений в киноработе как будто бы и не бывало. Люди крутят ручку аппарата, ни о чем другом не заботясь. Кроме гастролирующего татарского артиста Хайри, на экране мелькают до дюжины самых разнообразных актерских имен и лиц и ни одно ничем не примечательно. Играют по старинке, как придется, с нелепыми театральными гримами с кустарными любительскими приемами. Нет ни малейшего представления о темпе действия, ритмического построения монтажа будто бы и не бывало, материал картины совершенно не организован, натура подобрана случайно, а павильоны поражают своею бутафорскою немощью. Смотреть фильму до конца — почти непосильный труд. Приторная слащавость, позерство, театральничанье в худших его проявлениях и полное отсутствие понимания элементарных основ искусства кино, вот что такое “Алим”…»[863].

В картине «Джальма» рассказывалась история девушки Джальмы, которая неподалеку от чеченского аула нашла раненого красноармейца. Джальма спасла парня. Прошло время. Солдат вернулся в родное село и привез с собой молодую жену Джальму. В селе к чужестранке отнеслись не однозначно. Единственная рецензия, которую удалось обнаружить, дает фильму положительную оценку:

«…Фильм затрагивает две темы. Первая — женщина востока, освобожденная из плена бытовых и религиозных традиций, вторая — современное село с его

861. Виленский Э. Новые фильмы / Э. Виленский // Новый зритель. — 1926. — № 36(139). — 7 сентября. — С. 16.
862. Алим — татарский Робин Гуд: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1927. — № 1. — С. 29.
863. «Алим»: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1927. — № 38(157). — С. 16.



Кадры из фильма «Джальма».
1929 г.

предрассудками и бессознательностью, с ожесточенной классовой борьбой между кулачьем и беднотой. <…> Автор убедительно показал естественный ход событий. На фоне социальной борьбы в современном селе он изобразил особую историю чеченки, пересаженной с родной земли на чужую почву. Эта история не заслоняет развертывание общих событий на селе, а наоборот, она доказывает, как прочно скреплен каждый человек со всем коллективом, как быстро вовлекаются отдельные люди в водоворот событий. Картина заслуживает внимания. Режиссер обнаружил знания современного села, показал его верно, избежал трафаретных способов отображения, а операторы хорошо схватили на пленку как пейзаж, так и бытовые сцены»[864].

6.8 Фильмы на интернациональные темы

Как отмечалось в подразделе «Репертуарная политика ВУФКУ», в большей части игровых фильмов 1922–1924 годов действие разворачивалось в других странах. В основном это были картины российских режиссеров с дореволюционным стажем — Владимира Гардина: «Призрак бродит по Европе», «Последняя ставка мистера Энниока», «Слесарь и канцлер»; Петра Чардынина: «Не пойман — не вор», «Хозяин черных скал». В дебютном фильме Леся Курбаса «Макдональд» действие также разворачивалось в одной из западных стран. Подобная ситуация имеет вполне конкретное объяснение. Художники, принявшие большевистскую власть, так

864. Плеський М. «Джальма» / Микола Плеський // Сільський театр. — 1929. — № 7(41). — Липень. — С. 32–33.

называемые «попутчики», по мнению современников, «не чувствуют революцию и все, что вокруг нее». Но, и что интересно, в 1926 году, когда наступил переломный момент в развитии ВУФКУ (смена правления, приглашение иностранных специалистов, привлечение украинских писателей, украинизация производства, расширение масштабов кинопроизводства), по-прежнему наблюдался перекос в кинорепертуаре. Из 20 полнометражных игровых картин 5 были на иностранном материале; 3 — о национальных меньшинствах; 2 — комедии на советском материале; 4 — на материале гражданской войны; 3 — на украинские темы; 2 — на современном материале; 1 — на дореволюционном материале[865].

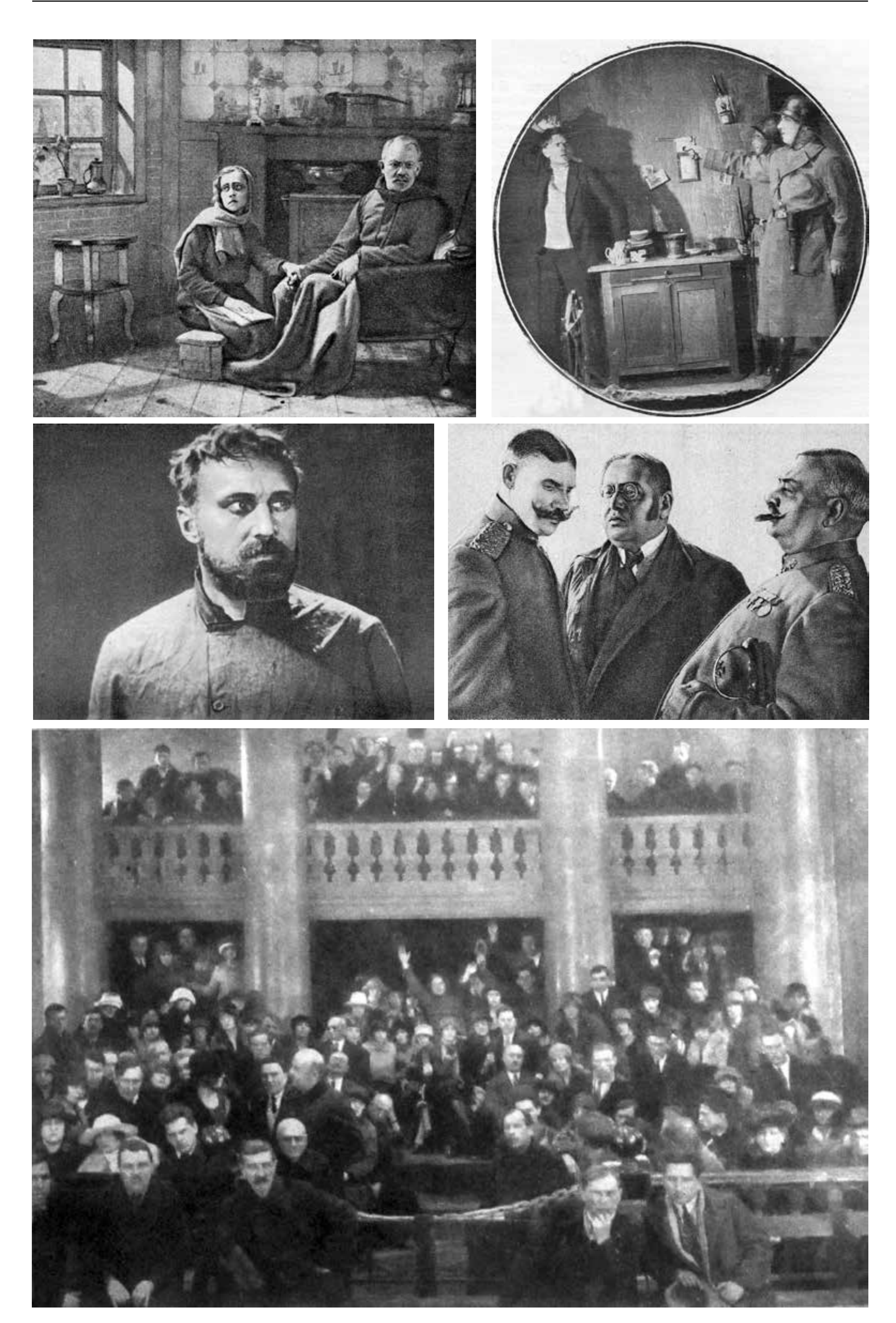
В 1926–1930-х годах география места действия в украинских фильмах распределилась следующим образом: безымянные страны — «Борьба гигантов» (1926), «Кира-Киралина» (1927), «Тамилла» (1927), «Проданный аппетит» (1928), «Гость из Мекки» (1930); Германия — «Гамбург» (1926); Польша — «Тени Бельведера» (1926), «За стеной» (1928), «Плотина прорвана» (1928); Америка — «Подозрительный багаж» (1926), «Непобедимые» (1927), «Джимми Хиггинс» (1928); Турция — «Одна ночь» (1927); Румыния — «Судья Рейтанеску» (1929), «Все спокойно» (1930); Древний Рим — «Спартак» (1926).

В 1926 году ВУФКУ предпринимает попытку занять лидирующее положение среди кинопроизводственных организаций СССР. На экраны выходят один за другим украинские «боевики»: «Тарас Шевченко» в двух сериях, «Гамбург», «Борьба гигантов», «Спартак». Для реализации этих проектов ВУФКУ привлекает к работе иностранных специалистов, преимущественно из Германии, рассчитывая с их помощью добиться превосходного качества своих картин и показать свои огромные возможности, не только материального, но и художественного порядка. На Одесской и Ялтинской кинофабриках одновременно началась подготовка к масштабным съемкам под «присмотром» немецких специалистов — операторов И. Рона, М. Гольдта и художников Г. Байзенгерца, Р. Шарфенберга.

Первый фильм на иностранном материале «Гамбург» (1926, сцен.: С. Шрейбер, Ю. Яновский, К. Витфогель; реж. В. Баллюзек) по книге очерков Л. Рейснер «Гамбург на баррикадах» получил широчайшую рекламу в прессе[866]. Фильм о Гамбургском восстании 1923 года снимался с особой тщательностью. Для рекламных целей на съемочную площадку организовывались многочисленные экскурсии. Также кинофабрику посетили немецкий консул Бройдингам, известный московский журналист А. Зорич и другие представители прессы, которым демонстрировались передовые технологии декорационного оформления[867].

«Вдали перспектива гамбургских каналов и длинная линия улицы. Мосты, вода, набережная, лодки, грузы. А самое море и порт снимали в Одесском порту. Здесь будут баррикадные бои у гамбургских мостов, — с восхищением отмечал рецензент, побывавший на экскурсии. — Завернем за угол — вот тихая гамбургская

865. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1. / Авт.-сост. В. Н. Миславский. — Харьков: Торсинг плюс, 2013. — С. 212–244.
866. Как работает Одесская кинофабрика: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1926. — № 3 (22). — 17 февраля. — С. 12; «Гамбург»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 8. — Червень. — С. 18–19; Хроника кино: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 16. — 9–10 березня. — С. 15; «Гамбург»: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 19. — Липень. — С. 27
867. Хроника кино: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 17. — 17–22 березня. — С. 10.

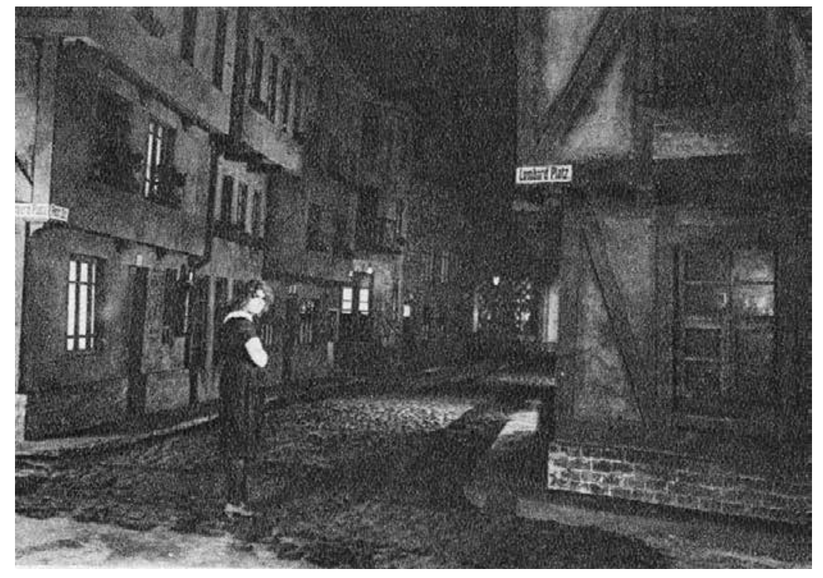


Кадры из фильма «Гамбург». 1926 г.

Кадры из фильма «Гамбург». 1926 г.

уличка с рабочими домами, с тихими ночными сторожами. А вот ночное кафе, вот звонок к акушерке, вот домики рабочего Гамбурга. Большая улица центрального Гамбурга. Церкви и магазины. И вмиг толпа, лавина гамбургской полиции. Так и кажется, что они заговорят по-немецки, эти усатые вахмистры в серых шинелях и картонных шляпах. Полиция уже сидит на специальных автомобилях.

— Приготовились! — кричит режиссер. — Пошли.



Кадры из фильма «Гамбург». 1926 г.

Длинный, германский, казенный автомобиль двигается. Будет бой. Будут баррикады. Но это будет сниматься, быть может, через месяц, через два. Огромный город, построенный только с наружной стороны, фабрики из фанеры и дома из картона, перспектива улиц из декораций, и каналы, точно игрушечные озера, все это обман великого немого. Но это еще не предел кинотехники. Вот вам показывают фото заснятой Гамбургской ратуши. Вне сомнения это снято в Гамбурге! Движутся войска, мчатся автомобили.

— Это вы не могли снимать здесь.

— Почему вы думаете? — спрашивает директор кинофабрики, Капчинский.

— Что же, вы строили здесь гигантскую Гамбургскую ратушу?

— Пойдемте, я ее покажу вам.

Мы идем по огромному двору. На возвышении стоит доска, и на ней просто декорация, макет Гамбургской ратуши, крошечное здание, детально скопированное, точная копия Гамбургской ратуши.

— Это игрушка для детей? Вот игрушечные неподвижные солдатики. Вот на ниточках движутся автомобили.

— Представьте, это не игрушка. Это макет. С него мы снимали ратушу, и вы никогда на экране ее не отличите от настоящей. Правда, над этим макетом два больших художника работали несколько месяцев, но это сделано художественно, и мы сняли и войска, и автомобили, и движение — точно с натуры.

Нас ведут в специальное помещение, где готовится взрыв поезда. Правительство послало в пылающий восстанием Гамбург воинские поезда с солдатами. Поезд нужно взорвать. Для этого строится дорога, рельсы, путь, насыпь. Вдали германский город и фабричные трубы. Выписан из Германии игрушечный паровоз с вагончиками. Он повезет войска на Гамбург. И он будет взорван. И это снимут точно с натуры, будет полная иллюзия взрыва. Так в Одессе делают “Гамбург”»[868].

Крупные заводы снимали в Николаеве и Севастополе, а угольные рудники — в Донецке и Артемовске. В качестве типажей для съемки пригласили участников немецкой секции одесской партшколы, интернационального клуба и жителей немецких колоний[869]. По отзывам прессы, режиссер Баллюзек снял «Гамбург» с «экспрессионистическим оттенком», а, например, прогулка заключенных-революционеров в тюрьме был сделана по картине «Свет и воздух пролетариата» немецкого графика Георга Гросса[870].

Фильм «Гамбург» имел огромное значение для ВУФКУ, поскольку должен был показать высокий уровень украинской кинематографии. Именно поэтому премьерные показы состоялись в Москве, а прокат картины начался сначала в РСФСР, а потом и в Украине. Картина была принята в основном благосклонно. Газета «Труд» (№ 190 от 27 августа 1926 г.) отмечала, что в картине много кинематографических достижений, и она оставляет глубокое впечатление. Рецензент «Рабочей газеты» (№ 199 от 31 августа 1926 г.) был в большей степени восхищен «Гамбургом» приравнивал его к знаменитой картине С. Эйзенштейна «Броненосец “Потемкин”»[871]. В дальнейшем практически слово в слово высказывание из статьи «Рабочей газеты» было повторено рецензентом «Театрального тижня»: «Не так давно “Броненосец Потемкин” прорвался на Украину. Теперь Украина подарила нам за “Броненосца” — “Гамбург”. Картина настолько прекрасна, что ее можно ставить в один ряд с “Броненосцем”»[872].

Практически все рецензенты российских изданий подчеркивали высокий технический уровень картины, прекрасную работу художника и оператора. Критиковалась в основном избыточная театральность картины, то, что восстание рабочих нивелировано и показано через судьбу одного героя, его любовной драмы,

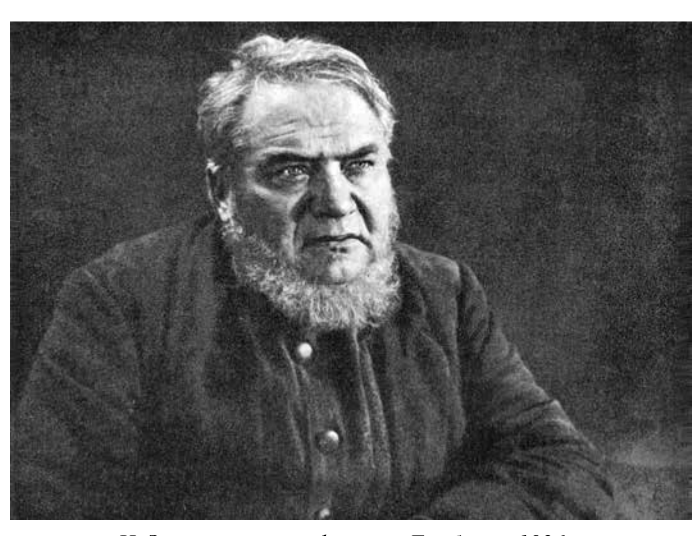
868. Маллори Д. Где делают «Гамбург» / Борис Флит // Экран. — 1926. — № 22. — 13 июня. — С. 16; Его же. «Где делают Гамбург» / Борис Флит // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 31. — 22–29 червня. — С. 5.
869. Мог[илевський]. «Гамбург» / Леонід Могилевський // Нове мистецтво. — 1926. — № 11(20). — 16 березня. — С. 7.
870. Арденс К. «Гамбург» / К. Арденс // Нове мистецтво. — 1926. — № 29(38). — 30 листопада. — С. 10.
871. «Гамбург»: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 26(35). — 2 листопада. — С. 15.
872. С. И. Что несет ноябрь одесским экранам / С. И. // Театральний тиждень. — 1926. — № 3. — С. 6.

из-за чего картина скатывается в жанр мелодрамы. Приведем фрагменты некоторых рецензий ведущих российских изданий:

«Эта картина стоит особняком среди других. И когда смотришь ее, становится странным, что она сделана на той же фабрике, что и остальные. Мы привыкаем к “маркам” производств, к качеству продукции и к характеру выпускаемых изделий. Если бы на картине не было марки “ВУФКУ”, мы были бы твердо уверены, что она сделана в Германии, что это немецкий боевик. И написали бы о немецкой технике. Если бы — не марка и не те выводы, к каким без нажима, тактично, но твердо и уверенно, именно силой картины, а не надписей, ведет “Гамбург”. Таких фильм в сегодняшней Германии не ставят. Немецкая фильма по технике. Блестяще выполненные Байзенгерцем макеты моста, ратуши, великолепно сделанное крушение “макетных” же поездов, прекрасная, четкая фотография, удачные декорации — все это могло быть случайным, могло выпирать из фильмы. Но благодари работе режиссера, не пропала и работа архитектора. Правда, кое-где имеется щеголянье техникой и макетами, но „победителей не судят”, это прощается. Фильма немецкая не только по технике. Она экспрессионична, а экспрессионизм мы знаем по немецким писателям и в “Гамбурге”, этот экспрессионизм, правда, смягченный, но все же явственный, переведен на язык кино. <…>

Ритм есть во всей картине, в каждом кадре. Движения каждого из массы скомпонованы и рассчитаны. Сцена расстрела сделана без ставшего обычным смакования гиньоля. И офицер (крупно — лицо, снятое со стороны расстрелянных), дострелдивающий революционеров, — рука, направленная вниз и нажимающая курок, — оставляет сильное впечатление…»[873].

«Недавно на просмотре в ОДСК была показана лучшая фильма производства ВУФКУ — “Гамбург”. Но эта “лучшая” фильма никак не радует. Гамбургское восстание 1923 года, его политические и экономические корни, предательство социал-демократии и жестокость подавителей восстания — сценаристами Шрайбером и Яновским развернуты не в плане огромного восстания рабочих, а в плане индивидуальной драмы героев. Кроме того, местами сценарий сбивается на ничем не прикрытую агитку. Режиссер Баллюзек оформил “Гамбург” с экспрессионистическим оттенком. Постановочные детали фильмы во многом глубоко театральны и благодаря этому маловыразительны



И. Замычковский в фильме «Гамбург». 1926 г.

873. Уразов И. Пять картин ВУФКУ / Измаил Уразов // Кино-фронт. — 1926. — № 4/5(7/8). — С. 29–30.

в кино. Есть в фильме несколько удачных по построению и композиции кадров, но и те относятся к “лирическим” местам фильмы. Архитектором Байзенгерцем сделан ряд удачных макетов, но они в постановке мало обыграны и пропадают из памяти»[874].

«…Ожидания не оправдались. Богатый материал очерков Ларисы Рейснер о гамбургском восстании уложен в сценарии в узкие рамки мелодрамы, строящейся на судьбе одного героя. Как и следовало ожидать при такой постановке дела, богатейшие эпизоды гамбургского восстания в фильме сведены к немногим и совершенно не выражающим происходивший социальный сдвиг сценам. Рабочий Гамбург блестяще отсутствует. Революционная организация предстает перед зрителем в виде небольшой группки заговорщиков, собирающихся на квартире героя. Традиционная фигура провокатора отчасти только сглаживается сравнительно неплохой игрой исполнителя. Заводы и верфи — богатейший по существу материал — даны только описательно: приличный пейзаж, не больше. Надо отдать справедливость режиссеру: мелодраматическая фабула проведена им с лаконической логичностью и порой даже выразительностью, не уступающей средним работам иностранцев. Но в целом картина далеко отстоит от образцов нашего советского производства»[875].

«…В противоположность режиссерам, заливающим экран кровью, любящим отрицательный и фальшивый натурализм кровопролития — Баллюзек даже в самом остром моменте фильмы — сдержан. Расстрел революционеров. Ружья направлены. Вы чувствуете залп. Но не видите расстрелянных. Не видите корчи умирающих. Только лейтенант — с жадной и спокойной устремленностью подымает и опускает револьвер — он достреливает раненых. Эта спокойно убивающая рука действует сильнее всякой судороги актеров, фальсифицирующих предметную муку. <…>

Недостаток “Гамбурга” в излишнем щеголянье декоративностью, смакованием декорационного материала (великолепно выполненного архитектором Байзенгерцем). Но здесь может быть вина Ларисы Рейснер — духом творчества, которым крепко насыщены первые части. У Рейснер тоже есть эта погрешность — несколько эстетическое любование дымящимися от сырости, вонючими как матросская трубка, согретыми огнем портовыми кабаками. Это любование Гамбургом, увлечение декорационными деталями воспроизведения, с одной стороны, восхищают мастерством Байзенгерца и оператора Рона, с другой стороны, отводят внимание зрителя от истинной сути фильма. Но при этом спорном недостатке творцы “Гамбурга” убеждают своей кинематографически углубленной общей компоновкой монтажа, завладевают зрителем, заставляют следить неотрывно за нарастанием действия[876].

«Во всей продукции ВУФКУ „Гамбург”, безусловно, стоит на первом месте, как по глубине захвата революционной темы, так и по тем режиссерским и техническим достижениям, которые делают эту картину большим событием украинской кинематографии. <…> Зрителя увлекает четкий монтаж событий первых частей,

874. Горн. Гамбург / Горн // Новый зритель. — 1927. — № 27(182). — 6 июля. — С. 16.
875. Гамаза Я. Гамбург / Я. Гамаза // Жизнь искусства. — 1927. — № 37(1168). — 13 сентября. — С. 9.
876. Королевич В. Гамбург / Влад Королевич // Советский экран. — 1926. — № 15. — С. 8–9.

но, к сожалению, впечатление ослабляется введением личной интриги руководителя восстания, коммуниста Нильса, его жены, дочери и нелепого провокатора Бука. В грандиозном захвате событий сентиментальная немецкая фальшь девочки, тоже идущей на баррикады сестрой милосердия, невыносима. Одно из главных достоинств фильмы — немецкая тщательность в оформлении, в декорациях временами переходит в недостаток. Но технические достижения бесспорны. Фильма снята четко, декорации хороши, освещение богато и выпукло…»[877].

Рецензенты украинских изданий также в основном благосклонно приняли «Гамбург»:

«…Общий вывод наш: несмотря на указанные недостатки, фильм положительный. Нельзя приставать к единичным промахам, когда в основе фильм сделан грамотно по-европейски и может приравниваться к западным постановкам. Нельзя цепляться, когда вообще он вызывает революционное настроение у зрителей. И, наконец, нельзя замалчивать, что в сравнении с предыдущими постановками ВУФКУ — “Гамбург” несомненный шаг вперед!»[878].

«Лучшая из показанных до сегодняшнего дня фильма ВУФКУ — “Гамбург”, — в то же время одна из лучших советских фильм всего Союза. <…> Для правильного, яркого изображения Гамбургской трагедии нужен был режиссер-революционер, знающий хорошо жизнь и быт изображаемой эпохи. Нужен был живой свидетель событий, мастерски переданных художником слова Ларисой Рейснер. Таким свидетелем, таким “рассказчиком без слов” оказался немецкий режиссер тов. Баллюзек, создавший европейскую фильму о Гамбургской трагедии и вписавший в историю советского кино живую, интересную и нужную страницу. <…> Большая ценность в картине — ее исполнение и художественное оформление немецкого художника архитектора тов. Байзенгерца.

Картина снята в Одессе, в павильонах, но в ней не видна бутафория, а чувствуется настоящий немецкий Гамбург. Художественная работа оператора — видна в каждом кадре. Здесь не фотография, а настоящие картины в рамах. В общем, фильма — хорошая, ценная в художественном отношении и нужная театру советской социалистической культуры…»[879].

«Ноябрь кончился и можно подвести итоги успехам картин, прошедших за этот месяц. Первое место принадлежит картине “Гамбург”. Эта картина действительно большое достижение советского производства. Картина сделана с большой тщательностью. Макеты сделаны рукой значительного художника. Строгая художественная фотография. Ровное мягкое освещение. Большое мастерство режиссера и оператора. Революционный подъем восставших рабочих передается обозримо в зал…»[880].

Следующий фильм с участием иностранных киноспециалистов — «Борьба гигантов» (1926, сцен. С. Лазурин; реж. В. Турин) также широко рекламировался

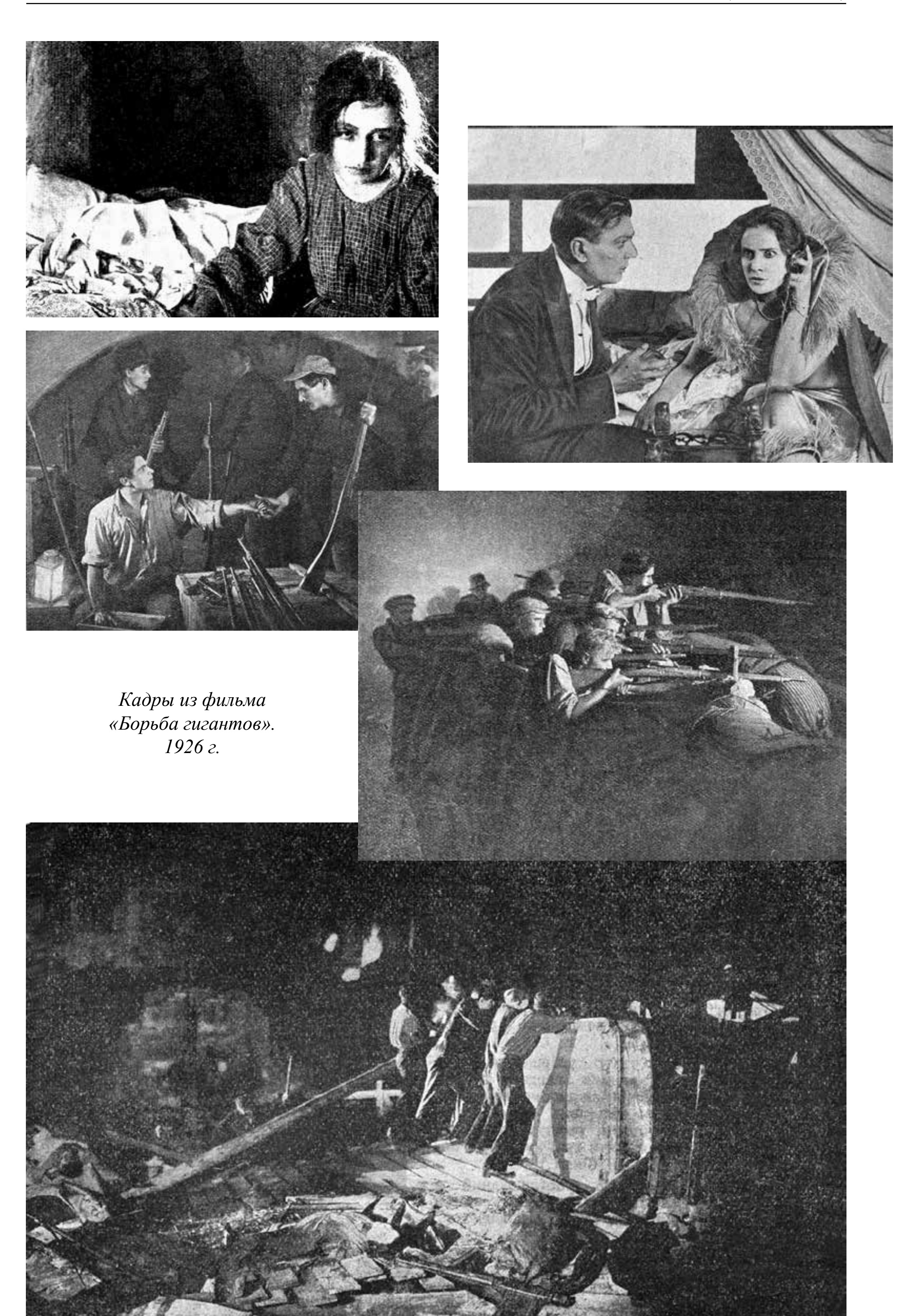
877. Советская фильма: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1926. — № 8. — С. 31.
878. Арденс К. Указ. соч. — С. 11.
879. Лев Ю. Советский «Гамбург» / Лев Ю. // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 2(54). — 23–29 листопада. — С. 10.
880. Криворучко С. Екран Одеси / С. Криворучко // Театральний тиждень. — 1926. — № 5. — С. 7.

в прессе[881]. В павильоне Ялтинской кинофабрики были сооружены грандиозные декорации по эскизам архитектора Шарфенберга (ранее он работал вместе с режиссером Джо Майем и являлся автором художественного оформления немецких картин «Индейская гробница» и «Дочь фараона»). Также в окрестностях Ялты были построены громадные макеты зданий фабрики и биржи. В Одессе же произвели съемки масштабных батальных сцен. В связи с этим на улицах остановили движение. В съемках участвовали аэропланы, броневики, конница и до 4 000 статистов. В течение трех дней Одесса гудела взрывов фугасов, бомб; перестрелки, а ночью десятки прожекторов освещали сцены[882]. Даже газета «Правда», впечатленная размахом съемки картины, поместила специальный репортаж[883].

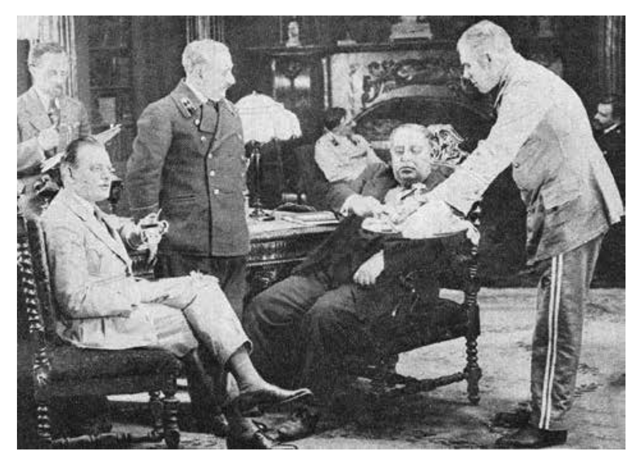
Кадры из фильма «Борьба гигантов». 1926 г.

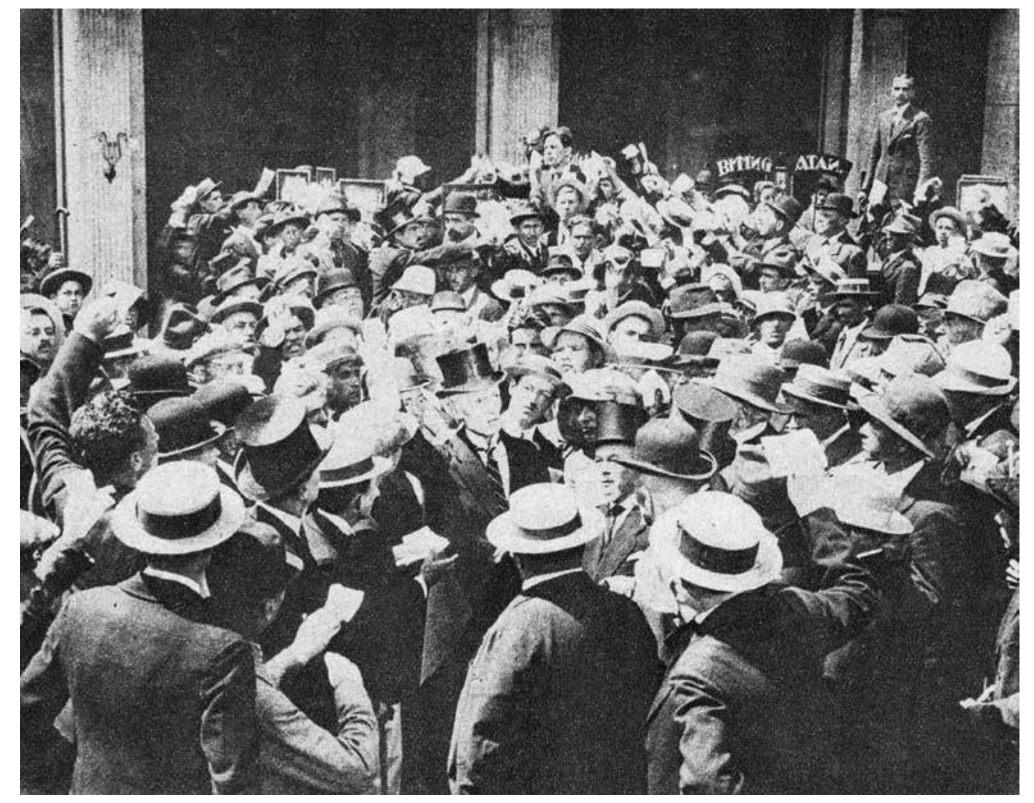
Тема фильма — «борьба западноевропейского пролетариата с буржуазией». Действие картины разворачивалось в одной из стран Запада на текстильной фабрике. С помощью станка, изобретенного мастером Куртницем, появляется возможность 25% рабочих, занятых

881. «Боротьба Велетнів»: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1925. — № 1. — Жовтень. — С. 16; [Яновський Ю.] «Боротьба велетнів» // Кіно. — 1926. — № 2/3. — Січень. — С. 18–22; [Лазурін С.] «Боротьба велетнів» // Кіно. — 1926. — № 2/3. — Січень. — С. 18–22; [Лазурін С.] «Боротьба Велетнів» // Кіно. — 1926. — № 4. — Лютий. — С. 13, 16; В. Р. «Борьба гигантов» // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 17. — 17–22 березня. — С. 15; «Борьба гигантов»: [Ред. ст.] // Рабочий и театр. — 1927. — № 50(169). — 13 декабря. — С. 14.
882. Б-н. «Боротьба велетнів» / Б-н // Нове мистецтво. — 1925. — № 1. — Жовтень. — С. 10; О. Д. К. Производство ВУФКУ / О. Д. К. // Советское кино. — 1925. — № 6. — Ноябрь–декабрь. — С. 20; «Гамбургське повстання»: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 5(14). — 2 лютого. — С. 6; Мик. М. Производство ВУФКУ / М. Мик. // Искусство и физкультура. — 1926. — № 10. — 1 декабря. — С. 14–15.
883. «Борьба гигантов»: [Ред. ст.] // Правда. — 1925. — № 183(3114). — 13 августа. — С. 8.



Кадры из фильма «Борьба гигантов». 1926 г.

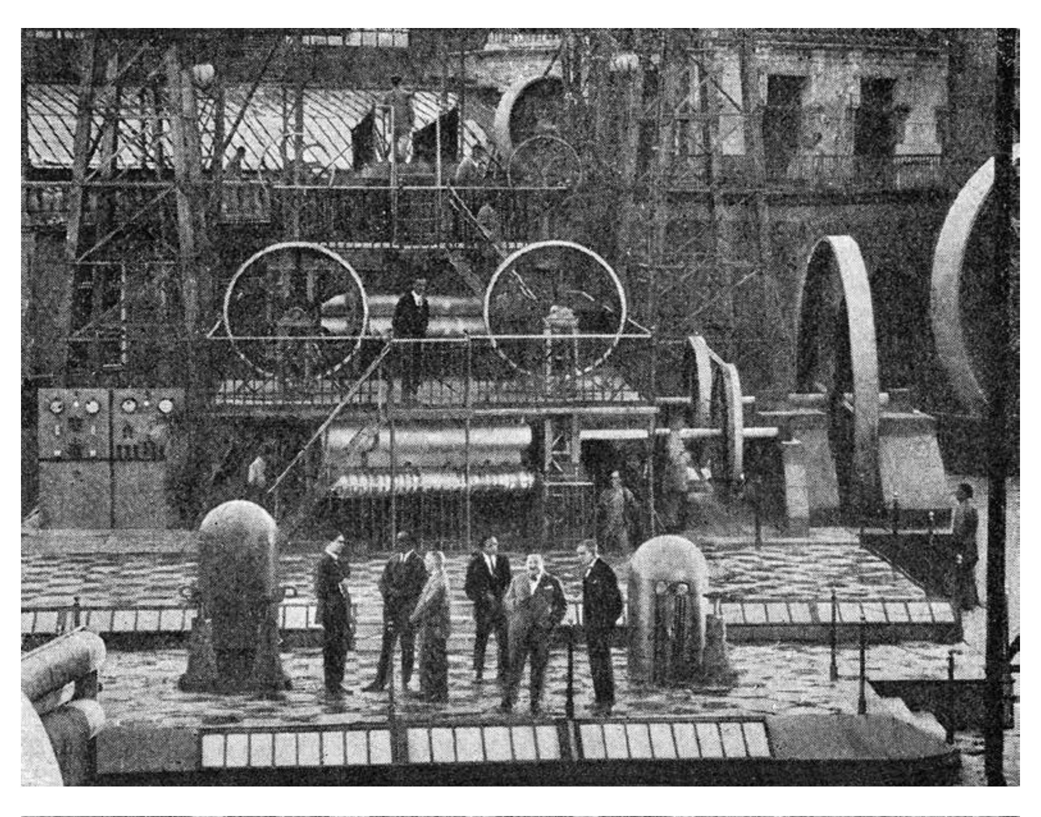




Кадры из фильма «Борьба гигантов». 1926 г.

на производстве, сократить. Возмущенные таким поступком хозяина и недовольные условиями труда, они поднимают вооруженное восстание.

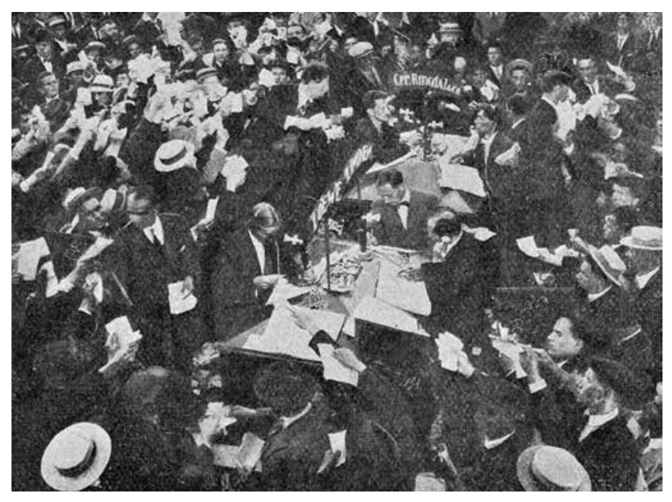
После первого закрытого просмотра картины в Ялте представители партийных, профессиональных и советских организаций направили в ВУФКУ телеграмму: «Представители партийных, профессиональных и советских организаций г. Ялты, собравшихся на общественный просмотр картины “Борьба гигантов”, радостно приветствуют ВУФКУ с огромной победой на фронте советского кино.

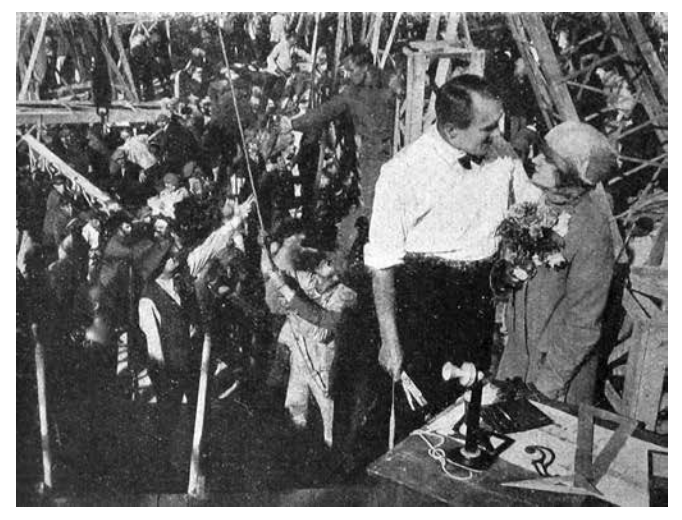


Кадры из фильма «Борьба гигантов». 1926 г.

"Борьбу гигантов" мы имеем полное право считать одной из первых советских картин, в которой интересное и революционное содержание, прекрасная режиссерская и художественная работа, достигли уровня еще небывалых в нашей кинематографии художественных достижений. Да здравствует советская кинематография!»[884].

Однако картина вызывала различные эмоции. Одни рецензенты указывали на слабый сценарий, лишенный «стройности и цельности», как на причину неуспеха, другие отмечали, что «Борьба гигантов» — провал и большой шаг назад[885]. Председатель правления ВУФКУ З. Хелмно в интервью киевскому журналу «Театр — музика — кіно», в частности, отмечал: «Всякое художественное произведение имеет свои недостатки. Имеет свои минусы и "Борьба гигантов". Мы согласны с тем, что сюжет разворачивается слабо, что первые части не захватывают зрителя, но нельзя говорить, что





Кадры из фильма «Борьба гигантов». 1926 г.

884. Відгуки на картину «Боротьба велетнів»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 4. — Лютий. — С. 17.
885. Громадський прогляд: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 7(16). — 16 лютого. — С. 11.

эту “неживую механически-склеенную фильму пропитывает зеленая скука”, что сценарная часть безнадежно слаба. Сценарий был одобрен авторитетными товарищами из высшего Репертуарного Комитета, и если фильма не захватывает зрителя, то только потому, что выпуск ее немного опоздал. Если бы фильма появилась год, полтора назад, она была бы более актуальна. Несколько слабая сюжетная сторона фильмы полностью покрывается блестящей техникой постановки и съемки.

Прекрасная фотография, хорошие декорации и освещение, и блестящий монтаж — все это вместе взятое ставит “Борьбу гигантов” наряду с лучшими картинами нашей советской кинематографии. Особенно следует выделить 9-ю часть фильмы, не превзойденную еще в советской кинематографии; на 9-й части могут учиться наши киноработники, как они учатся на “Броненосце Потемкине”. Нарастание действия, даваемое в этой части фильмы, доводит зрителя до большого напряжения и удачно в последний момент дает разряд этому напряжению. Между прочим, рецензии, отмечавшие большие недочеты картины, не могли обойти молчанием эти удачные места, и даже сравнивают “Борьбу гигантов” в этой части с работой мирового режиссера Гриффита. Такое сравнение говорит в пользу и режиссера, и фильмы в целом. По нашему мнению, фильма, благодаря целому ряду технических достижений, несомненно, вызовет интерес у кинозрителя и будет пользоваться большим успехом»[886].

В следующем номере журнала рецензент в основном разделял оптимистическую точку зрения Хелмно: «К этой фильме ВУФКУ долго и основательно подготовляло зрителя, усиленно ее рекламировало, давало право ожидать от нее нечто исключительное. К сожалению, на деле оказалось не совсем так. Правда, с технической стороны картина сделана превосходно и может успешно конкурировать с любой первоклассной заграничной. А это уже много значит, ибо до последнего времени наши фильмы именно с технической стороны были слабы. Работа оператора (Форестье) заслуживает всяческой похвалы, в особенности в снимках завода. Над этой частью картины вообще, по-видимому, много потрудились. Хороши конструкции. Режиссер умело пользуется ритмикой масс, умеет создавать нарастание. Значительно слабей финальные сцены ночного боя. Есть отдельные яркие моменты, местами эффектно освещение, но в сумме получилась утомительная неразбериха. Артисты подобраны умело — они достаточно типичны для своих ролей. Как будто сделано все, что требуется: ставили не скупясь, не наспех — тщательно, режиссер постарался и оператор прекрасный и актеры недурные, а картина все-таки получилась не занимательная, скучная»[887].

Однако рецензенты российских изданий «Рабочий клуб», «Жизнь искусства», «Новый зритель», «Рабочий и театр» и др. в своих оценках были более категоричны. Приведем в хронологическом порядке фрагменты некоторых рецензий, позволивших судить об отношении к этой картине критиков РСФСР:

«…Здесь есть все: и герой — масса (завоевание нового театра, нового искусства), и старая мелодрама, где все заранее можно предсказать, где самые драматические моменты не волнуют, не увлекают, ибо зритель уже видел их в целом ряде других мелодрам. Связь между тем и другим элементом слаба, действие лишено

886. Тов. Хелмно о «Борьбе гигантов» // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 16. — 9–16 березня. — С. 5.
887. В. Р. Указ. соч.

убедительности. И при всем этом, однако, фильма смотрится с интересом. Это потому, что все возможности, которыми располагает ВУФКУ, использованы для того, чтобы сделать ее лучшей. Игра артистов хороша и моментами захватывает, несмотря на недостатки сценария. Прекрасны картины работающего завода. Хороша музыка, сопровождающая действие, особенно в работе завода и в музыкальном оформлении боя. Наиболее удачным надо признать, конечно, финал, где в картине боя постановка достигла колоссальных успехов. Однообразный серый фон сменился на экране блестящими световыми эффектами. Разрывы снарядов дают максимум реальности, и если в первых частях замечаются недостатки, то все они искупаются заключительной сценой.

В картине есть кое-что лишнее, главным образом, в детальном изображении жизни буржуазии, но, в общем, она, несомненно, будет иметь успех, и чем скорее она попадет на экран рабочего клуба, тем лучше»[888].

«…Авторы “Борьбы гигантов”, соблазнившись “мировыми масштабами”, захотели дать широко обобщенную, почти символическую картину классовой борьбы “вообще”, вне реально-определенного времени и места, чрезмерно сгустив краски в фабуле и характеристиках. Не ново, неправдоподобно и в высшей степени кустарно! Добрых три четверти утомительно-длинной фильмы занято “разгулом буржуазии”. Он изображается убого-провинциальными домашними средствами — фокстрот, ресторан… опять фокстрот и снова ресторан! Смешные фантастические машины, изобретенные злодеями-инженерами для замены рабочих рук, фабричные мастера — гнусные насильники и шпионы, претенциозные полуграмотные надписи на английском языке, невыносимо сладкие пролетарии и коммунисты, — таков весь несложный “комплект” наивных агит-марионеток, из которых по истрепанному трафарету состряпана эта тупая фильма. Вместе с тем — в ней есть хороший актерский материал, умелые и интересные снимки оператора Форестье, наконец, в монтаже последней части (восстание) проявлена большая кинематографическая грамотность.

Досадно, что ради упорных, не впервые проявленных, стремлений ВУФКУ к фальшивой “грандиозности” — на “Борьбу гигантов” затрачено столько ценной энергии производства»[889].

«На ошибках учатся. Кто этого не знает? А вот ВУФКУ, действительно, не знает. Вслед за “Гамбургом” выпускается “Борьба гигантов”. Тоже боевик, тоже на тему восстания западного пролетариата и тоже жертва ничем неукротимого увлечения “большими полотнами”. Да, т. н. боевики не дают, очевидно, покоя одесским киномастерам.

Эпизоды Гамбургского восстания сменяются на этот раз эпопеей борьбы “труда” с “капиталом” (так сказать, в мировом масштабе). Но дела это не меняет. Вся “накрученная” сюжетика фильмы (в том числе и самое важное — сцены восстания) смазывается, подается шаблонно и воспринимается холодно. Просто говоря, из фильмы без всякого ущерба и сожаления могут быть вырезаны многие кадры, ничего, кроме утомления, в зрителе не вызывающие.

888. Ард. Боротьба велетнів (Борьба гигантов) ВУФКУ / Ард // Рабочий клуб. — 1926. — № 3(15). — Март. — С. 12.

889. Шатов Л. «Борьба гигантов» / Лев Шатов // Новый зритель. — 1927. — № 43(198). — 9 августа. — С. 13–14.

Лучшее и единственно занимательное, что есть в этих фильмах, — это изображение индустриальных мотивов и сцен на экране. Но ведь это успех, так сказать, хроникального порядка. Будь это просто хроника, не разбавленная ни позами, ни жестами, ни претензиями на художественную фильму — было бы куда приличнее и лучше! Очень характерен для упомянутых выше произведений ВУФКУ финал “Борьбы гигантов”. Изображаются уличные бои пролетариата с наемными войсками буржуазии. Происходит “последняя”, “ожесточенная” схватка. Задание — сами понимаете — грандиозное. Надо нажать. И режиссер “нажимает на количество”, забыв, очевидно, о качестве. На экране — суматоха, возня, смятение. А самое главное — эмоциональная связь зрителя с экраном — порывается безнадежно. Пафоса борьбы зритель не чувствует совершенно. Труды режиссера, оператора и целой армии статистов пропадают впустую.

В конце концов, испытываешь досаду: как это можно со спокойной совестью так неэкономно, безвкусно и шаблонно строить советские фильмы! Нет, решительно ВУФКУ необходимо стать поскромнее в своих боевиковых замашках»[890].

«Вот превосходный материал для изучения реакций зрительного зала. Первоначально веселый смех, вызываемый не в меру красноречивыми и безграмотными надписями — пояснениями. Затем — судорожная зевота. И наконец — легкое дезертирство зрителя, не имеющего силы дождаться окончания фильмы, кажущейся бесконечною. Впрочем, некоторые выдерживают и весь сеанс, мирно засыпая в своих креслах. Вот уже четвертая фильма ВУФКУ, в течение последнего времени довольно часто поставляющего картины на наш экран. И все эти картины убеждают в катастрофическом положении художественной работы на украинских кинофабриках. Ни одна фильма не отличается хоть сколько-нибудь грамотным отношением к делу. Нет ни режиссера, ни актера, ни оператора, ни художника, на которых можно было бы остановить внимание. Это относится и к таким “боевикам”, как “Борьба гигантов”. Несколько десятков павильонов, сотни участвующих, десятки всевозможных артистов, “дирекция”, так сказать, “не считается ни с какими затратами”. А результаты получаются более чем неудовлетворительные.

Картина больна теми болезнями, которые уже давно излечены в советской кинематографии. Первое — это желание втиснуть в один сценарий чуть ли не всю историю рабочего движения с непременной еще параллельной индивидуальной интригой. И еще непременно надо показать, как разлагается буржуазия, поэтому в картине капиталисты неустанно пьют, едят и танцуют. Затем неожиданно вспыхивает революция, и так как приходит уже срок кончать и без того затянувшееся действие фильмы, то сценарист и режиссер с легкостью поразительнейшей свергают иго капитализма. “Всем, всем, всем” — “конец” возвещают заключительные надписи. От безвкусно аляповатых декораций, от фальшивого актерского ломания, от безграмотных надписей — веет такой глубокой провинцией, таким художественным убожеством, что невольно напрашивается вопрос — можно ли допускать безграмотных людей к безответственной растрате кинопленки, с таким трудом достающейся советскому кино.

890. Кадров. Борьба гигантов / Кадров // Жизнь искусства. — 1927. — № 49(1176). — 6 декабря. — С. 13.

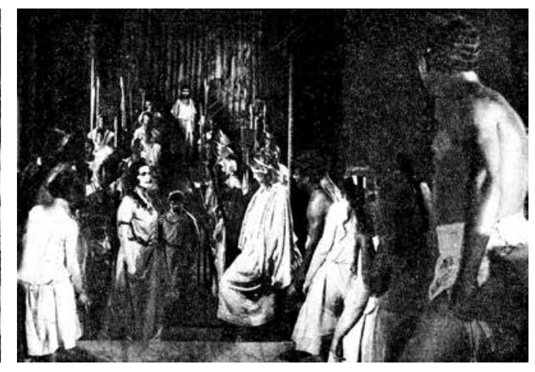
Вывод один: пока украинская кинематография будет искусственно отгораживаться от общей работы советского кино, до тех пор выпуск всевозможных “Алимов”, “Борьбы гигантов” будет продолжаться в ущерб общему делу…»[891].

Третий фильм интернациональной команды — «Спартак» (1926; сцен.: Г. Шкурупий, М. Гальперин; реж. Э. Мухсин-Бей; опер. М. Гольдт; худ. Г. Байзенгерц) по одноименному роману Р. Джованьоли о восстании рабов под предводительством Спартака, стал разочарованием для зрителей и критиков[892].

Кадры из фильма «Спартак». 1926 г.

Интересно отметить, что в РСФСР, по сообщению рецензента журнала «Жизнь искусства», в рекламе «Спартака» информация о кинофабрике, выпустившей картину, не давалась, но и не было утверждения, что картина иностранного производства. Просто сообщалось: «драма из римского быта». Автор также высказал едкие замечания в отношении самого «римского быта» и актерского мастерства: «Материала

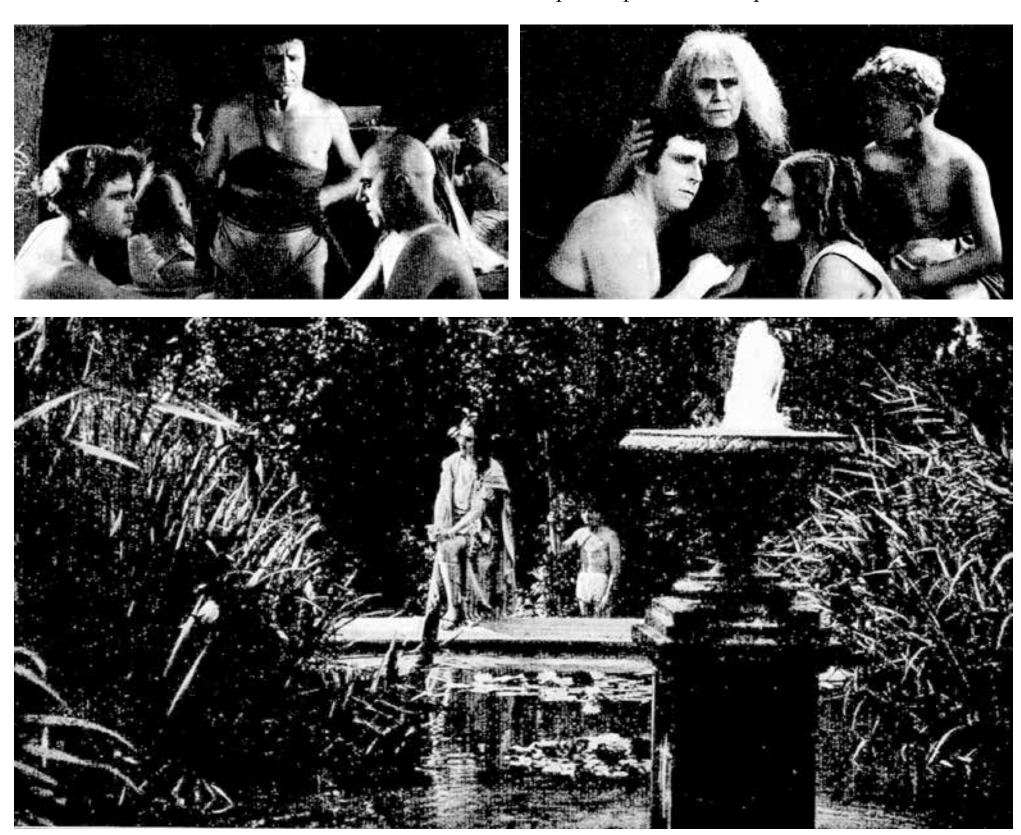
891. Б. М-г. «Борьба гигантов» / Б. М-г. // Рабочий и театр. — 1927. — № 50(169). — 13 декабря. — С. 14.
892. Мог[илев]ский Л. В центре украинского кинопроизводства // Театральная неделя. — 1926. — № 10. — 3 июня. — С. 12.



Кадры из фильма «Спартак». 1926 г.

из римского быта здесь много, но отнеслись к этому материалу юмористически. Если бы древние римляне могли воскреснуть и прийти на сеанс “Спартака”, они, наверное, бы много смеялись: “какая хорошая комическая лента!”. Но наш зритель совсем не смеется, думая, что ему показывают трагедию. А на экране — просто лента из римской жизни, поставленная в украинском ателье турецким режиссером, снятая немецким оператором и разыгранная русскими актерами. Кстати — об актерах. Какой плохой Минин в “Спартаке”! В позапрошлом номере журнала я говорил: “какой хоро-

Кадры из фильма «Спартак». 1926 г.



ший Минин в “Ухабах”! Вот живой пример того, что актер в кино — не самостоятельная ценность, а только материал в руках режиссера»[893].

Разгромную рецензию на фильм «Спартак»[894] на страницах издания «Новый зритель» написал и влиятельный российский критик Лев Шатов:

«Авторы фильмы использовали сюжет “Спартака” лишь как повод для нагромождения декоративных моментов, соответствующих их сомнительным эстетическим представлениям о древности. Стремясь изобразить “всамделишный” древний Рим во что бы то ни стало, они не пожалели времени и средств. Сотни людей наряжены в туники, хитоны, тоги, латы и прочие древние одежды. В изобилии выстроены всякого рода античные хоромы. Сценарий до отказу загроможден боями, процессиями, сборищами, пирами и т. п. древнеримским времяпровождением. Актеры мучительно стараются изображать благородных римлян с оглядкой на псевдоантичную пластичность; древние одежды сидят на них мешком и оковывают как кандалы. Наконец, сама история восстания Спартака (которое было, по существу, стихийным проявлением классовой борьбы) сведена в фильме к нелепо романтической придворной интриге вокруг идеально героической фигуры “могучего красавца” Спартака.

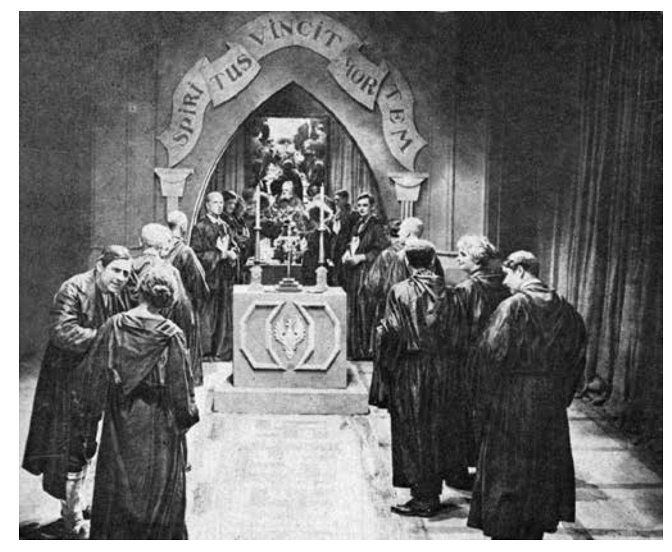
Элементов кинематографа как самостоятельного искусства в фильме нет. Вся она внешне сделана по рецепту старинной киноитальянщины: подкрашенные розовым и голубым восходы и закаты, примитивные и мертвые “скульптурные” композиции вместо динамических кадров, слепая толчея в массовках вместо организованного движения — все это очень напоминает “Юлиев Цезарей” времен итальянского господства на кинорынке. “Спартаком”, к счастью, не исчерпывается продукция ВУФКУ. Последние фильмы, демонстрировавшиеся у нас, — “Свежий ветер”, “Два дня” и др. — показывают, что на Украине есть и подлинные кинематографисты, которые черпают материал для своей работы в советской современности, а приемы — в сегодняшних принципах киноискусства. Но “спартаковская” тенденция в кинопроизводстве еще жива, и не только на Украине. Сокрушить эту тенденцию не словом, а делом, завоевать экраны нужной и хорошей фильмой настолько, чтобы “Спартакам” не оставалось места, — таков путь борьбы за новую, советскую кинематографию»[895].

Еще одна картина на иностранном материале — «Тени Бельведера» (1926, сцен. А. Золин-Френч; реж. А. Анощенко), также прошла практически незамеченной. Это был фильм с нелепым сюжетом о польском офицере, который вопреки всем собирается жениться на еврейке. Но бывшая невеста героя, в качестве мести, уговаривает одного из министров обвинить молодых людей в государственной измене[896]. О пятом фильме на иностранном материале выпуска 1926 года — «Подозрительный багаж» (сцен. А. Золин-Френч; реж. Г. Гричер-Чериковер) отмечалось в подразделе «Комедии».

893. В. Н. Спартак / В. Н. // Жизнь искусства. — 1928. — № 26(1185). — 7 февраля. — С. 18.
894. Фильм «Спартак» был признан «шедевром халтуры» и высмеян в романе «Золотой теленок» Ильфа и Петрова. Также о режиссере см.: Арди Ю. Что на Востоке? Турецкая Калифорния (беседа с Мухсин-бей Эртогрул) // Кино. — 1925. — № 24.
895. Шатов Л. «Спартак» / Лев Шатов // Новый зритель. — 1928. — № 5(212). — 31 января. — С. 13.
896. Экран: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1926. — № 11(114). — 16 марта. — С. 16; Нові кінофільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1926. — № 33. — 17 серпня. — С. 6.

Как отмечалось в подразделе «Экспортно-импортная деятельность ВУФКУ», фильмы, в которых была представлена заграничная жизнь, вызывали насмешки со стороны иностранных покупателей. Для них такие фильмы являлись комедийными, поскольку фальшиво отражали заграничную жизнь: фактуру людей, построек, улиц, костюмов и т. д.

К примеру, в фильме «Борьба гигантов», действие которого разворачивается в одной из стран Западной Европы в 1920-е годы, один из героев читает дореволюционную харьковскую газету «Южный край»[897]. Кадры Парижа в фильме «Проданный аппетит», снятые в Киеве на Крещатике и возле оперного театра, легко узнавались на сеансах и вызывали хохот у киевлян[898]. Такая же реакция была и у ленинградцев: «“Непобедимые” снимались на одесской фабрике ВУФКУ. Тема фильма — борьба иностранных (“вообще” пространных) рабочих с капиталистами и фашистами. Но где



Кадры из фильма «Тени Бельведера». 1926 г.

897. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1. / Авт.-сост. В. Н. Миславский. — Харьков: Торсинг плюс, 2013. — С. 219.

898. Полторацький О. Етюди до теорії кіна / Олексій Іванович Полторацький. — К.: Укртеакіновидав, 1930. — С. 44–45.

же снимать заграницу? Решили: в Ленинграде. В результате — “заграница”, принимаемая в зрительном зале дружным хохотом: американская пехота, марширующая по… Международному проспекту, столкновение рабочих с полицией у… Эрмитажа, “иностранные” газетчики, бегущие по… ленинградскому Пассажу, демонстрация “заграничных” рабочих… у арки Главного штаба, штаб фашистов… у колонны Исаакиевского собора и другие примечательнейшие вещи…»[899]. Также неправдоподобно был показан и Нью-Йорк в фильме «Подозрительный багаж»: «полисмены, мотоциклетки и русская пожарная команда»[900].

Увлечение ВУФКУ производством фильмов на иностранном материале, пик которого приходится на 1926 год, вызвало немало критики со стороны и украинских, и российских критиков. Подобная реакция была вызвана и, как отмечалось выше, неправдоподобным показом Запада, удорожанием кинопостановок и, главное, из-за отхода от актуальных тем советского общества. Опубликованная в журнале «Кино-фронт» рецензия А. Бакова на «иностранные» фильмы ВУФКУ 1926 года отражала взгляды современников на такие фильмы:

«Всякая попытка поставить монументальную вещь из иностранной жизни неизбежно поведет к халтуре, к провалу, благодаря отсутствию необходимой натуры, иного темпа жизни и т. д. На одних павильонах тут не выедешь, особенно ввиду тенденции советского кино к охвату широких социальных явлений. К сожалению, наша кинопромышленность, по крайней мере, судя по деятельности ВУФКУ, не усвоила еще этой очевидной истины. После провала на русских экранах столь дорогостоящей “Борьбы гигантов” — этой безнадежной попытки инсценировать на натуре фабричной Одессы грандиозный социальный конфликт в некоей высоко капиталистической стране Запада, ВУФКУ поставило доморощенный “Гамбург” и не особо остроумную комедию “Подозрительный багаж”. <…> Здесь снова пытаются убедить публику, что Одесса очень похожа на Нью-Йорк, а скромные черноморские пароходы — на океанские трансатлантики вроде “Мажестика”. Неужели деятели ВУФКУ и впрямь считают советского зрителя (не говоря об иностранном) так-таки форменным кретином?

899. Разумовский А. Наши «заграничные» фильмы / А. Разумовский // Жизнь искусства. — 1928. — № 19(1198). — 8 мая. — С. 9.
900. Советская фильма: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1926. — № 6/7. — С. 31.

Теперь ВУФКУ приступило к постановке грандиозной фильмы из античной жизни “Спартак”. Постановка эта требует огромных расходов на реквизит, сооружения и т. д. <…> В пределах Украины нет подходящей натуры для воспроизведения Южной Италии, где происходит действие “Спартака”, что неизбежно вызовет посылку длительной экспедиции на Кавказ. А насколько увеличивают экспедиции расходы на постановку, знают все близкие к кино люди. И в результате полумиллионной постановки получится фильма, сюжет которой был уже не раз использован на Западе (между прочим, известной фирмой Чинес, специализировавшейся на таких постановках), при более благоприятных условиях и возможностях. Едва ли новое детище ВУФКУ сможет конкурировать с заграничными “Спартаками”, “Мессалинами” и “Теодорами”. Оно заранее обречено на провал и у нас, и за границей. Но ВУФКУ не унывает и ставит… “Тамилу”, драму из жизни африканских колоний. Интересно, собирается ли ВУФКУ посылать экспедицию в Африку или халтурить на месте. И в том и в другом случае поздравить его, наверное, не придется.

Пора советской кинообщественности обратить серьезное внимание на это гибельное увлечение иностранщиной. Ведь несколько монументальных картин — это уже миллионы рублей, выброшенные на ветер. То, что монопольный прокат позволяет быть расточительным — еще не есть оправдание»[901].

Руководство ВУФКУ считало, и очевидно резонно, что иностранные специалисты не только более профессиональны, но и, естественно, лучше знают быт и поведение иностранцев. В 1927–1928 годы иностранцы по-прежнему принимают участие в работе над фильмами на иностранном материале. Художник Г. Байзенгерц и оператор М. Гольдт работали над «американскими» картинами ВУФКУ «Непобедимые» — о борьбе американских рабочих с «капиталистами и профашистскими организациями» (1927, сцен.: М. Княжанский, А. Кордюм; реж. А. Кордюм)[902] и «Джимми Хиггинс» — по одноименному роману Э. Синклера об идейном американском рабочем во время Первой мировой войны (1928, сцен: И. Бабель, Г. Тасин; реж. Г. Тасин)[903].

Картина «Непобедимые» прошла практически не замеченной. В одной из немногих рецензий критиковалось отсутствие прочного идеологического фундамента, интриги и нарочито агитационные надписи[904].

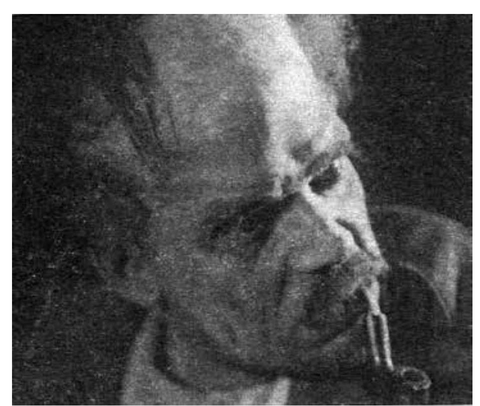
Картина «Джимми Хиггинс» получила более широкий отклик в прессе. О постановке «Джимми Хиггинс» ходили разные слухи и кривотолки. ВУФКУ достаточно широко рекламировала будущую кинопостановку. Так, бакинский журнал «Театр и кино» за три года до выпуска картины сообщал, что режиссер А. Лундин командируется ВУФКУ в Германию для постановки картины «Джимми Хиггинс»[905]. Фильм был ожидаем, поскольку одноименная театральная постановка Л. Курбаса в «Березиле» шла с огромным успехом и, конечно, благодаря А. Бучме, исполнителю главной роли и в спектакле, и в фильме. Георгий Тасин в интервью о рабо-

901. Баков А. Дорогие ошибки: (Письмо из Одессы) / А. Быков // Кино-фронт. — 1926. — № 4/5(7/8). — С. 40.
902. Наше кіновиробництво: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 17(58). — 3 травня. — С. 9; Швидлер А. «Непереможні» / А. Швидлер // Кіно. — 1927. — № 15/16(27/28). — Серпень. — С. 6.
903. Ятко М. Столикий Джиммі / М. Ятко // Кіно. — 1927. — № 23/24. — С. 2–3; Тасін Г. Пройдений шлях / Георгій Тасін // Радянське кіно. — 1937. — № 7. — Листопад-грудень. — С. 34.
904. Разумовский А. Указ. соч.
905. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр и кино. — 1925. — № 2. — 3 ноября. — С. 14.

Кадры из фильма «Непобедимые». 1927 г.

те над фильмом отмечал, что «Джимми Хиггинса» снимали в тяжелых условиях: «…Это картина великого масштаба, из американской жизни, требовала широких технических возможностей, — отмечал режиссер. — Кроме того, сценарий драматургически построен очень зыбко, сюжет почти без интриги. Через автобиографию одного человека надо было отбить эпохальные события — войну, революцию. Перед нами стояла трудная задача — показать маленького, все время смешного американского рабочего, который вырос и воспитывался в гуще социал-соглашательского окружения. Надо было еще показать, как этот маленький человек, переродившийся Октябрьской революцией, становится настоящим героем — символом и знаменем…»[906].

906. Режисери про постановки т. Тасін // Театр, клуб, кіно. — 1928. — № 35(136). — 25 марта. — С. 17.



А. Бучма в фильме «Джимми Хиггинс». 1928 г.

В интервью Тасин как бы оправдывался, возможно, предчувствуя полнейший провал своей картины. Причем уничижительную критику картина получила и от российских, и от украинских критиков. Больше всего критиковалась актерская работа А. Бучмы, никчемные декорации, чрезмерный натурализм:

«Кино обкрадывало литературу очень часто и почти всегда очень неудачно. Тем хуже для киноискусства. Случаи же подлинного издевательства над обоими искусствами сразу все-таки единичны. И замалчивать о них преступно. Только поэтому следует говорить об очередных упражнениях украинской кинематографии в области обкрадывания литературных сюжетов — об инсценировке для экрана “Джимми Хиггинс”. Трудно квалифицировать то, что в этой фильме сделано, трудно потому, что более потрясающей безграмотности, более беззастенчивой недобросовестности, пожалуй, еще не встречалось даже в печальной практике ВУФКУ. <…>

Ю. Солнцева и К. Кошевский в фильме «Джимми Хиггинс». 1928 г.

Авторы экранизированного “Джимми Хиггинса” избрали последнее. Без связи, без смысла понадергав из романа отдельные эпизоды, режиссер и сценарист расцветили их всевозможными эффектами, далеко не высокого качества. Здесь и “американский монтаж”, и вогнутые зеркала, и обильная пиротехника. Дешевый символизм уступает место совершенно опошленному экспрессионизму в изображении эпизодов с американскими миллиардерами. Затем

Кадры из фильма «Джимми Хиггинс».
1928 г.

Кадры из фильма «Джимми Хиггинс». 1928 г.

картина сменяется грубейшим натурализмом, переходящим грани любой эстетики. Омерзительные сцены операции, издевательства над Хиггинсом могут быть сравнимы лишь с натуралистическим изображением мучений грешников в средневековых мистериях.

Безобразные декорации, беспомощная актерская игра, полное отсутствие понимания основ киноискусства сделали свое дело. Революционный роман на экране стал пасквилем на революцию. Хиггинс в исполнении Бучмы — недоразвитый кретин, смешно и нелепо суетящийся, с места в карьер заявляющий о своих революционных чувствах. <…> И без того недалекий в изображении ВУФКУ, Хиггинс сходит с ума. После всех ужасов решают дать “бодрый” финал. Сумасшедший Хиггинс бредит, в бреду его мелькают собственные двойники, какие-то тени. “На смену пойдет столикий, сторукий Хиггинс” — гласят надписи. Спасибо за такие пожелания смены одного сумасшедшего — сотнями!»[907].

«…И разве нельзя не пожалеть того режиссера, который, берясь показать на экране Джимми, смог только показать несуразный, с провалами и перескоками, перевод Синклеровского “Джимми Хиггинса”, который в современной жизни не увидел нового чрезвычайного лица Джимми и свое творчество показал лишь в чрезвычайно неудачных символах?... Вот Джимми казнил жену и детей… Умер товарищ… Прочитал сообщение об Октябрьской революции; зашел голодный в пивную; потерял сознание, заснул… Его душат привидения пережитого… И вдруг просит бумаги, чернильницу и пишет заявление, что хочет ехать добровольцем на войну. Похоже это даже на Синклеровского “Джимми Хиггинса”? Похоже это на Курбасовского Джимми, который идет на войну из-за социал-демократического заблуждения? <…> Этого режиссер Тасин не смог показать. Вместо этого он показал много наивных и сентиментальных символов, вплоть до таких трогательных

907. Мазинг Б. Киноиздевательство / Б. Мазинг // Рабочий и театр. — 1929. — № 3 (226). — 13 января. — С. 9.

кадров, как подавленные в гнезде птенцы Он долго мучает Бучму и делает еще тысячи ненужных вещей…»[908].

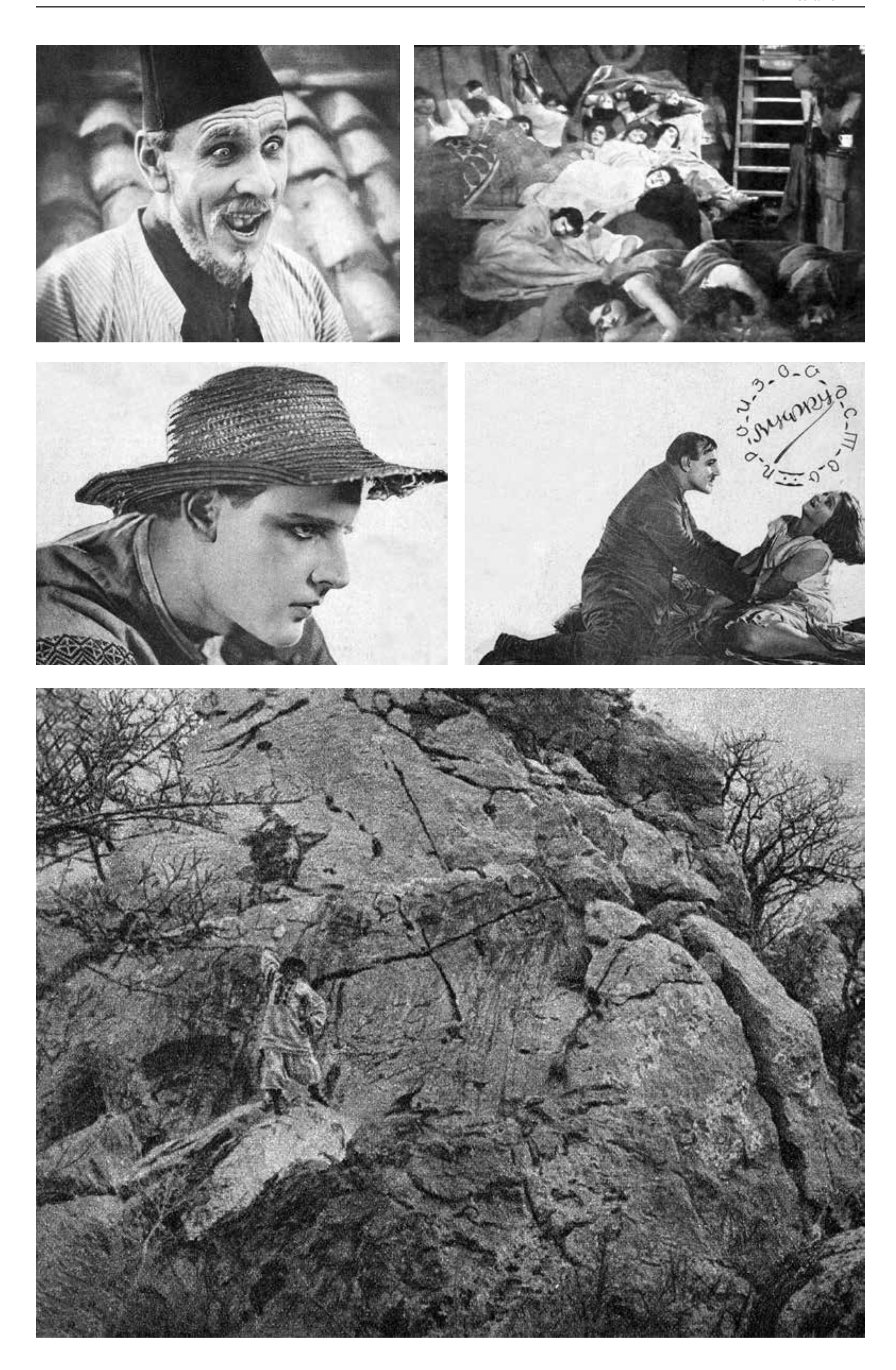
В 1930 году критик Адриан Пиотровский поставил своеобразную точку в обсуждении фильма:

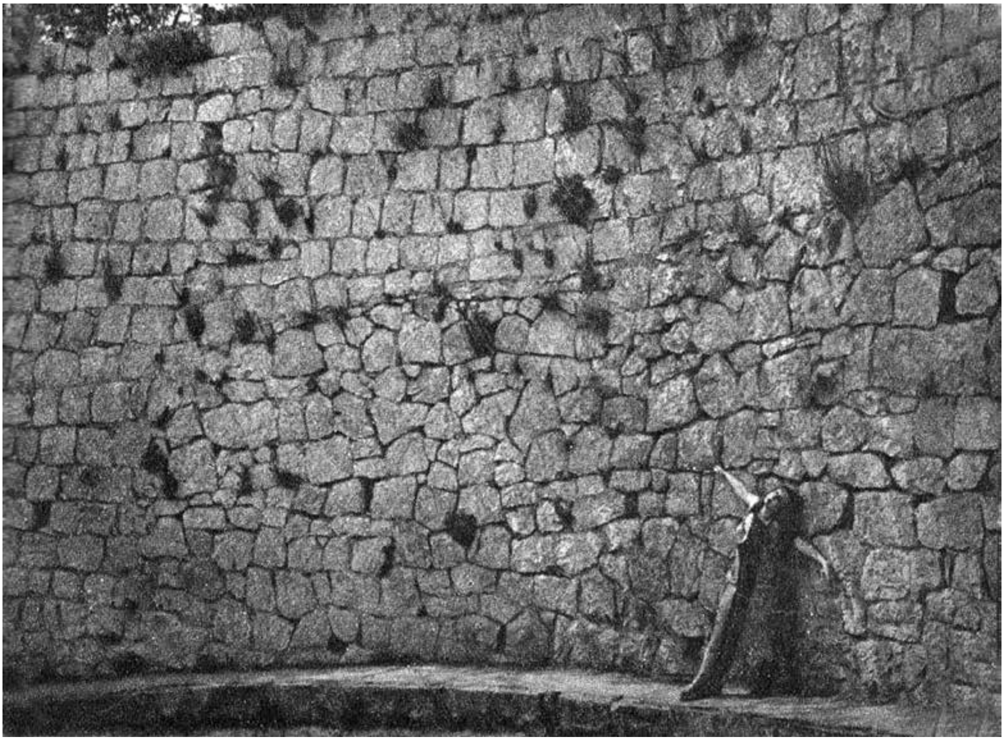
«…В такой, например, фильме, как “Джимми Хиггинс”, все как будто бы на месте, и “идеология” выдержанная, и нет буржуазной любовной интриги, и действуют, вернее, “заседают” рабочие массы. Но все это не более, как подделка, не более, как благонадежная кинематографическая отписка, по существу прикрывающая отсутствие и политической, и художественной мысли…»[909].

Три картины раскрывали различные аспекты жизненных ситуаций стран Востока. О бесправном положении женщины в странах Востока рассказывала картина «Кира-Киралина» (1927, сцен.: Н. Плесский, Е. Валерская; реж. Б. Глаголин)[910], которая, по мнению рецензента журнала «Кино и жизнь», «производит впечатление бреда», поскольку в ней невозможно обнаружить «следы осмысленного содержания»[911].

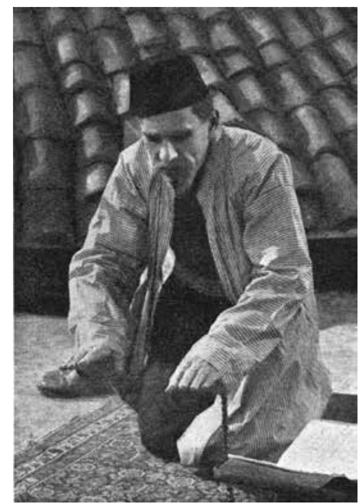
Кадры из фильма «Кира-Киралина». 1927 г.

908. Хмурий В. Джіммі й «Джіммі Гіґґінз» ВУФКУ / Василь Хмурий // Культробітник. — 1928. — № 18(65). — Вересень. — С. 9.
909. Пиотровский А. Художественные течения в советском кино / Адриан Пиотровский. — Москва–Ленинград: Теакинопечать, 1930. — С. 18.
910. «Кіра Кіраліна»: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 7(16). — 16 лютого. — С. 11; Сухоребров П. «Кіра Кіраліна» / П. Сухоребров // Кіно. — 1926. — № 10. — Серпень. — С. 14–15.
911. «Большое горе маленькой женщины», «Ночной извозчик», «Накануне»: [Ред. ст.] // Кино и жизнь. — 1929. — № 3. — С. 12.


Вуфку



Кадры из фильма «Кира-Киралина». 1927 г.

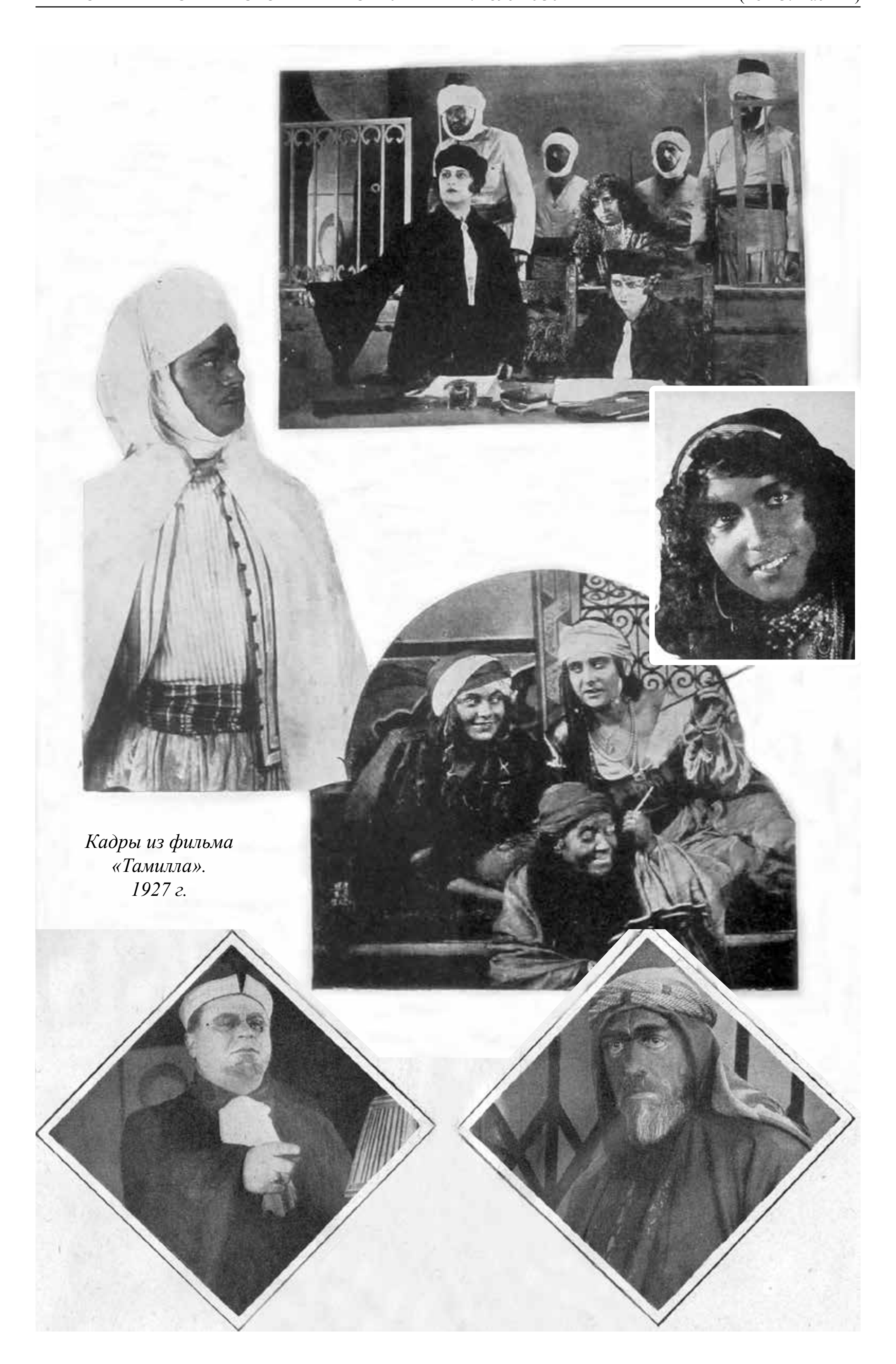


Кадры из фильма «Кира-Киралина». 1927 г.

Картину «Тамилла» (1927, сцен. Мораф) поставил знаток жизни и нравов Востока турецкий режиссер Э. Мухсин-Бей. Экранизация одноименного романа Ф. Дюшена повествовала о трагической судьбе женщины-мусульманки в одной из французских колоний в Северной Африке[912]. Рецензент журнала «Жизнь искусства» отмечал:

«Из романа Дюшена, взятого за основу, отобраны лишь мелодраматические моменты. Режиссер Мухсин-Бей (постановщик пресловутого "Спартака") демонстрирует здесь тот бутафорски-опереточный Восток, которого избегают теперь даже третьесортные постановщики. Не только художественного чутья, но и элементарной технической сноровки у Мухсин-Бея нет. Действие полно неувязок. Актеры совершенно не сорганизованы и играют по-дилетантски. Немногие удачные кадры следует отнести за счет хорошей работы оператора Станке»[913].

912. Ремез Г. Фільм про Крам / Г. Ремез // Кіно. — 1927. — № 4(16). — Лютий. — С. 8–9; Тамила: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 25(34). — 9 березня. — С. 18; До постановки картини «Таміла»: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 25(34). — 26 жовтня. — С. 18.
913. Б. К. «Тамилла» Б. К. // Жизнь искусства. — 1928. — № 27(1205). — 1 июля. — С. 12.

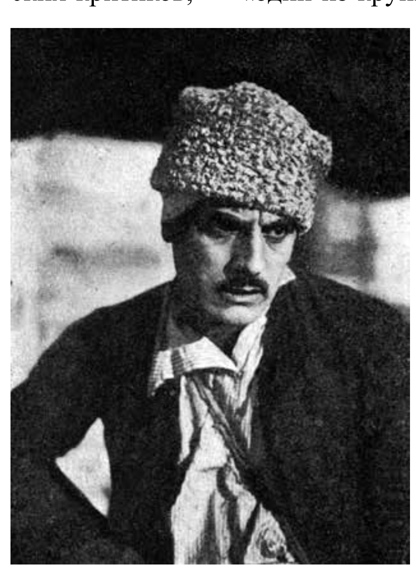


Кадры из фильма «Тамилла». 1927 г.

Кадры из фильма «Тамилла». 1927 г.

Фильм «Гость из Мекки» («Дорога огня», 1930, сцен.: С. Уэйтинг-Радзинский, В. Вальдо; реж. Г. Тасин) раскрывал «коварный план» — с помощью «святого» управлять «забитыми горцами»[914].

Действие трех фильмов происходит в Польше — «Тени Бельведера» (1926), о котором речь шла выше, «За стеной» (1928, сцен.: Л. Поволоцкий, А. Бучма; реж. А. Бучма) и «Плотина прорвана» («Леся», 1928, сцен.: Д. Фальковский, Л. Френкель; реж. М. Капчинский). Картина «Плотина прорвана» о борьбе западноукраинских крестьян с польскими помещиками в 1920-е гг.[915] провалилась. Не оправдала ожиданий и картина «За стеной», которую поставил, по выражению одного из российских критиков, — «один из крупнейших киноактеров Союза» А. Бучма. Это был



Кадры из фильма «Плотина прорвана». 1928 г.

914. «Дорога вогню»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 1(73). — Січень. — С. 2–3; Режисер Тасін про фільм «Дорога вогню» // Кіно. — 1930. — № 3(75). — Лютий. — С. 6; Фаейр М. Рапорт за півріччя / М. Фаейр // Кіно. — 1930. — № 11(83). — Травень. — С. 10.

915. «Леся»: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13(114). — 1 сентября. — С. 12; «Леся»: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 21(122). — 22 ноября. — С. 12; Кінорежисери про свої постановки // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 37(138). — 21 апреля. — С. 7.

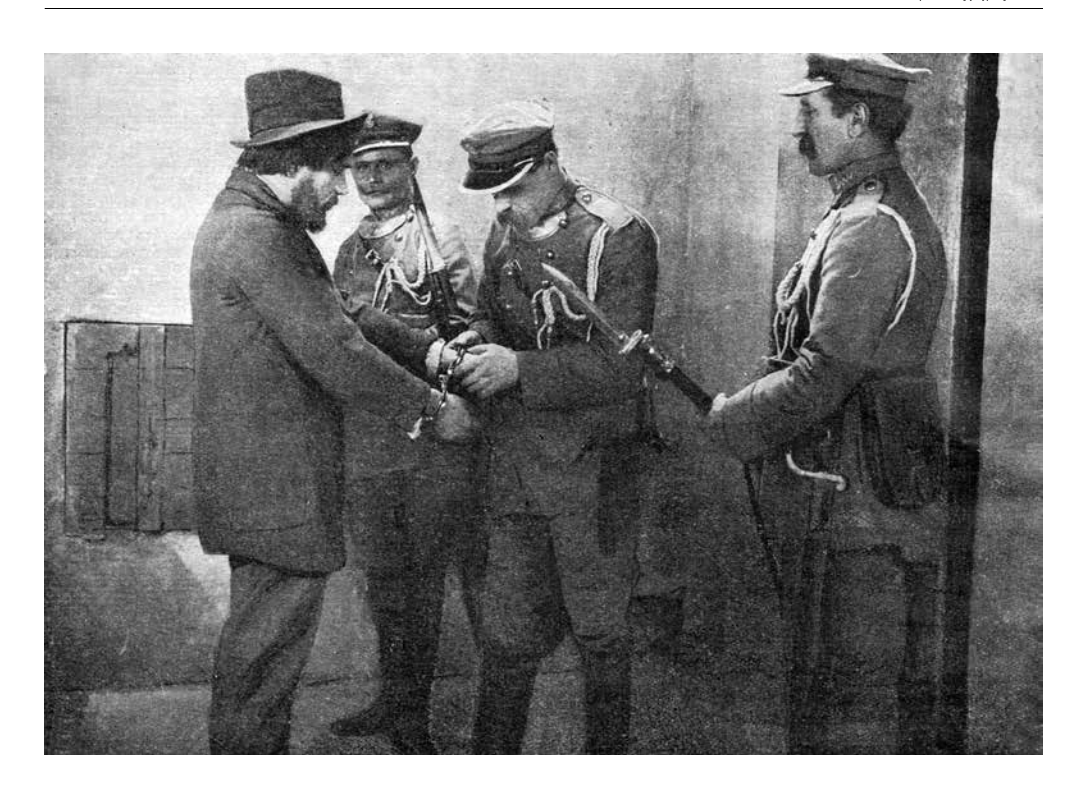
А. Бучма в фильме «За стеной». 1928 г.

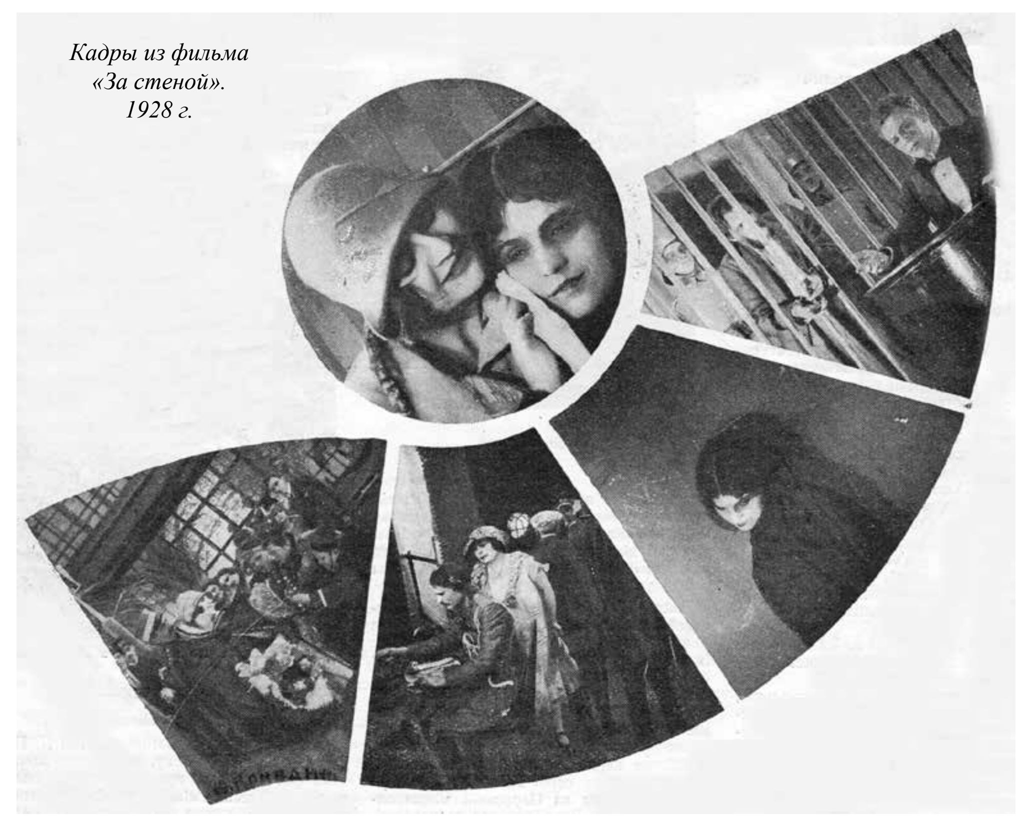
режиссерский дебют актера, выступившего и соавтором сценария. Пресса откликнулась на это событие и предоставила возможность Бучме поделиться методами своей работы над новым фильмом[916]. В основу фильма «За стеной» был положен одноименный рассказ польского писателя Г. Данилевского. Фильм не сохранился и о его содержании можно судить лишь по аннотации, опубликованной в прессе:

«В тюрьму заточен писатель Торчинский, который выступил против общепринятых буржуазных норм поведения. Торчинский перестукивается со своей соседкой по камере и заочно влюбляется в нее. Спустя некоторое время заключенную освобождают. Торчинскому удается бежать, и на Ривьере он встречается с Мартой и ее сестрой — артисткой. Не зная в лицо объекта своей любви, писатель влюбляется в актрису. Соседка по камере в дальнейшем умирает. Писатель оказывается несчастлив в любви: избранница изменяет ему. Он видит для себя лишь один выход — самоубийство»[917].

В украинской прессе рецензий на фильм Бучмы разыскать не удалось, а в РСФСР картина получила негативный отклик. Несмотря на то, что, по мнению критика, Бучма «срав-

916. Вираж. «За стеной» / Вираж // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 7(108). — 21 июля. — С. 12; Животовський І. Про фільм «За стіною» / І. Животовський // Кіно. — 1927. — № 19/20(31/32). — Жовтень. — С. 8–9; Кінорежисери про свої постановки тов. Бучма // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 36(137). — 4 апреля. — С. 13.
917. «За стіною»: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — Ч. 6(42). — Червень. — С. 30.





Кадры из фильма «За стеной». 1928 г.

З ФІЛЬМУ „ЗА СТІНОЮ"

Кадры из фильма «За стеной».
1928 г.

нительно молодой, послереволюционной формации кинематографист» и в его биографии нет «груза традиций», результат его работы — «чудовищно пошлая любовная история, претендующая на психологическую глубину»[918].

Еще две картины на иностранном материале были посвящены событиям, связанным с Румынией, — «Судья Райтанеску» (1929, сцен. Н. Панков; реж. Ф. Лопатинский) о революционере, попавшем в «лапы» румынского правосудия, и «Все спокойно» (1930, сцен.: В. Березинский; реж. К. Томский) об оккупации Румынией Бессарабии. По мнению современников, «Судья Райтанеску», как «образец революционной романтики, вполне оправдывает себя», но при этом имеет многочисленные недостатки, как-то: примитивная постановка и оформление, затянутый сюжет, плохо сделанные макеты, на которых видна натянутая ткань, отсутствие ярко выраженного финала[919]. Фильм «Все спокойно» вообще не оставил никакого следа в прессе.

Немало было запланировано экранизаций произведений иностранных писателей, но по различным причинам съемки либо не начинались, либо были приостановлены: «Сто процентов американской крови» (по одноименному роману Э. Синклера)[920], «Дочь Иорио» (по мотивам одноименной пьесы Г. Д'Аннунцио; сцен. З. Баранцевич)[921], «Железная пята» (по Дж. Лондону)[922], «Карл Либкнехт»[923]. Так и не были экранизированы три произведения Г. Уэллса — «Машина времени»[924], «Невидимка»[925] и «Первый топор» (сцен. Б. Турганов)[926]. Не увидели свет и детские постановки — «Робинзон Крузо» (по Д. Дефо; сцен. С. Ветлугин; реж. О. Преображенская)[927] и две экранизации М. Твена — «Принц и нищий» (сцен. Балабан)[928] и «Приключения Тома Сойера»[929]. В самый разгар работы были приостановлены съемки фильма «Братство слова и динамита» (из революционной борьбы румынской компартии; сцен. Абрамов; реж. П. Чардынин)[930].

918. «Язык стен»: [Ред. ст.] // Кино и жизнь. — 1929. — № 3. — С. 13.
919. Ноткін С. «Суддя Райтанеску» / С. Ноткін // Радянське мистецтво. — 1929. — № 3(22). — 30 жовтня. — С. 14.
920. Кино: [Ред. ст.] // Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. — 1922. — № 1. — 9 сентября. — С. 15; Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 1/2. — 14–21 января. — С. 7; Производство: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 5(18). — С. 591.
921. Кино. — 1923. — № 2/6. — Февраль–март. — С. 43.
922. Кино: [Ред. ст.] // Татр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. — 1922. — № 1. — 9 сентября. — С. 15; Кинопроизводство ВУФКУ: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 1(15). — Осень 1923. — С. 11; Хроника кино: [Ред. ст.] // Художник и зритель. — 1924. — № 2/3. — С. 134.
923. Экран. — 1923. — № 1. — С. 23.
924. Экран. — 1923. — № 1. — С. 23; Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. — 1922. — № 8/9. — С. 28; Календарь искусств. — 1923. — № 5. — С. 15; Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 5/6. — 10–20 февраля. — С. 13.
925. Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино. — 1922. — № 8/9. — С. 28; Календарь искусств. — 1923. — № 5. — С. 15; Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 5/6. — 10–20 февраля. — С. 13.
926. Нові сценарії ВУФКУ: [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1927. — № 27. — 23 липня. — С. 8.
927. Пролетарий. — 1923. — 9 сентября; Література, наука, мистецтво. — 1923. — № 3. — 23 октября; Більшовик. — 1923. — № 7. — 18 ноября.
928. Нові сценарії: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 14/15(55/56). — 12 квітня. — С. 13.
929. Про нові картини ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 7(77). — 21 лютого. — С. 15.
930. Чардинін П. Кінорежисери про свої постановки / Петро Чардинін // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 36(137). — 4 апреля. — С. 13; Нові сценарії: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — Ч. 7(31). — Липень. — С. 24; Какие сценарии приняты ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 11(112). — 18 августа. — С. 5; Новые сценарии: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 18(70). — 15–21 березня. — С. 7.

6.9 Хроникальные фильмы, культурфильмы и анимация

Кадр из кинохроники «Маневры ЧОН Одесской губернии». 1923 г.

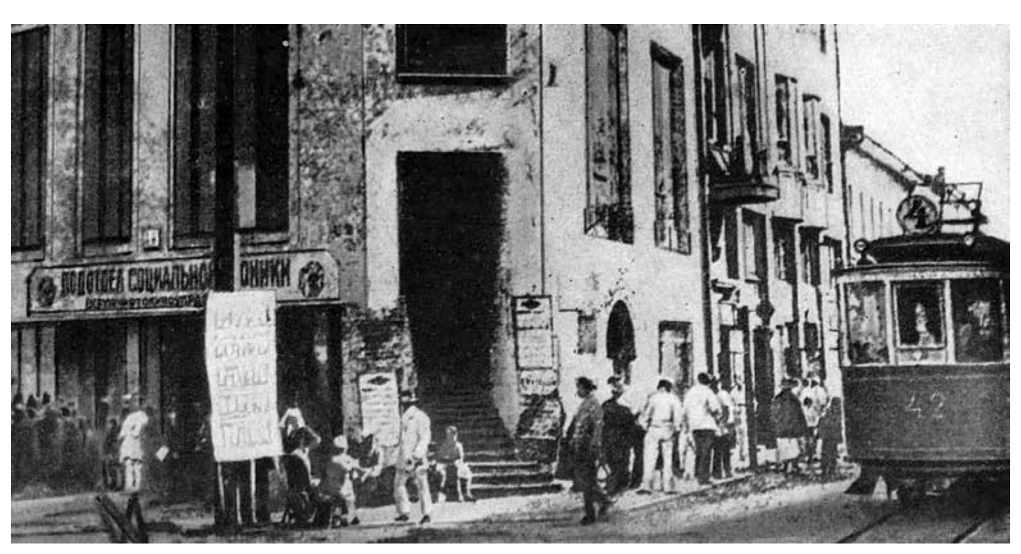
После реорганизации Всеукраинского кинокомитета в ВУФКУ в Украине продолжается съемка кинохроники и агитфильмов. По сообщениям прессы, в марте-апреле 1923 года было отснято 3 000 метров социально-бытовой хроники, которую планировали выпускать в виде отдельных выпусков и в виде киножурналов, а также три агитфильма — «Памяти великих коммунаров», «От мрака к свету» (о борьбе с неграмотностью; реж. Н. Салтыков), «История 1-го мая» (из истории революционного прошлого на Западе; реж. С. Ценин)[931].

Параллельно в 1922–1923 годах Фотоотделом ВУФКУ было сделано более полторы тысячи фотографий (за 1922 год сделано 894 фотографии), которые компоновались в серии по темам и передавались школам, рабочим и красноармейским клубам. Готовился выпуск специального альбома, иллюстрирующего историю революционного движения и историю партии[932]. Также были намечены и темы будущих фотоальбомов — «революционная романтика и быт», «история революции и партии», «социальные темы», «производство и научная организация труда»[933].

Среди хроникальных фильмов пресса чаще всего отмечала «Великий Октябрь» (1922; монтажный фильм; реж. В. Гардин), «1 мая в Харькове» «VII-я всеукраинская партконференция в Харькове» (оба 1923), «Траурная процессия похорон В. И. Ленина в Харькове» (1924) и др. Однако большая часть кинохроники выпускалась в рамках киножурналов: «Хроника ВУФКУ» (1923), «Маховик» (1924–1925), «Кинонеделя “Маховика”» (1925), «Кинонеделя ВУФКУ» (1925–1929), «Киножурнал» (1929–1931).

Киножурнал Одесской кинофабрики «Хроника ВУФКУ» был сделан по типу еженедельной московской хроники «Киноправда», но не имел периодичности

931. Агитационная работа ВУФКУ: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 13. — С. 14; Украина и Крым: [Ред. ст.] // Кино. — 1923. — № 3(7). — Апрель–май. — С. 40; Украина и Крым: [Ред. ст.] // Театр. — 1923. — № 15. — Май. — С. 13.
932. Экран. — 1923. — № 1. — С. 25.
933. Невский З. Кино на переломе / Захар Невский // Экран. — 1923. — № 1. — С. 4; Памятники революции: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 3(17). — Октябрь 1923. — С. 11; Фото на службе революции: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № (4)18. — Ноябрь 1923. — С. 12.



Здание отдела кинохроники ВУФКУ в Харькове. 1923 г.

в выпуске и выходил на экраны по мере накопления материалов (вышло около девяти выпусков). Наряду с хроникальными сюжетами в журнал включались агитационные и игровые короткометражки. Первый номер включал сюжеты: «Празднование пятилетия Красной армии в Одессе», «Воскресник в день Пасхи», «Разбивка сквера», «Подарок одесских железнодорожников Ильичу», «Прибытие в Одесский порт германских тракторов», «Приезд полковника Гаскеля», «1-й советский пароход, отходящий в Константинополь»[934]. Не было и четкой системы в компоновке журнала материалами. Не все выпуски состояли из пакета сюжетов. К примеру, восьмой выпуск

Реклама ВУФКУ. 1923 г.

934. Д. М. В Од. окр. фото-кино управы / Д. М. // Силуэты. — 1923. — № 11. — С. 21.

«Кинохроники ВУФКУ», посвященный пуску домны № 3 на заводе им. Петровского в Екатеринославе[935].

Чтобы нормализовать ситуацию с выпуском кинохроники, при центральном управлении ВУФКУ в Харькове была оборудована специальная кинолаборатория. Лаборатория была снабжена всем необходимым оборудованием для возможности выполнять киносъемки текущей хроники, а также производственных и научных фильмов[936].

Летом 1924 года ВУФКУ запускает в производство киножурнал «Маховик», предназначенный для демонстрации в рабочих клубах и сельклубах. Это был своеобразный симбиоз хроникальных сюжетов и короткометражных игровых лент, скомпонованных хаотично. Премьера первого номера планировалась 1 августа. Киножурнал состоял из четырех сюжетов: «Черноморье» (реж. Л. Шеффер), «Доброхим» (реж. С. Уэйтинг-Радзинский), «Анкета XIII съезда РКП(б)», «Око за око» (реж. Л. Курбас), «Пегая телка» (реж. В. Тезавровский)[937]. Часть хроникальных сюжетов была куплена у французской фирмы «Пате» и российской Севзапкино.

«“Маховик” не открывает Америк. — Отмечал один из его авторов, Уэйтинг-Радзинский. — Он предпочитает приоткрывать УССР. Он не захватывает “жизнь врасплох”. Он просто схватывает ее аппаратом»[938]. В качестве недостатков Уэйтинг отмечал некачественный перевод титров с русского языка на украинский, а потом обратно на русский.

В прессе сообщалось, что уже проведены съемки для второго выпуска «Маховика»: хроникальные «5-й конгресс Коминтерна», «Съезд комнезамов», «Завод им. Марти и Бадина», «Открытие памятника Артему в Бахмуте»; культурфильмы «Полевые вредители и борьба с ними», «Аскания-Нова»; игровые «Вендетта» (реж. Л. Курбас), «Аристократка» (реж. В. Ковригин); агитационные «Руки прочь от Китая», «От мрака к свету» (оба — реж. Н. Салтыков)[939].

Режиссер-документалист и монтажер Леонид Могилевский в докладной записке дирекции Одесской кинофабрики писал в 1924 году: «Наблюдая за постановкой работы над кинохроникой на Украине и учитывая то колоссальное значение, которое может сыграть большую роль в деле слияния города и деревни, в деле информации и просвещения масс, приходишь к выводу, что в постановку кинохроники необходимо внести ряд значительных поправок и дать ей определенное направление»[940]. Далее Могилевский раскрывал свое видение постановки работы кинохроники. В частности, он отмечал: «Хроника должна быть своевременной и злободневной, освещать все события, достижения, показывать жизнь, какой

935. Экран. — 1923. — № 1. — С. 18–19.
936. Кино-лаборатория в Харькове: [Ред. ст.] // Пролетарий. — 1924. — № 34(152). — 10 февраля. — С. 4; Коммунист. — 1924. — 1–3 февраля. С 1927 года кинолаборатория приступила к выпуску производственных культурфильмов, в частности о тяжелой индустрии. См.: Нове мистецтво. — 1927. — № 5(46). — 1 лютого. — С. 18.
937. Більшовик. — 1924. — 24 вересня.
938. Уэйтинг [С.]. О «Маховике» / Станислав Уэйтинг-Радзинский // Силуэты. — 1924. — № 3(41). — 22 октября. — С. 19.
939. Кинохроника: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1924. — № 149(1340). — 2 июля. — С. 4; Хроника кино: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1924. — № 163(1354). — 18 июля. — С. 3; Открытие памятника Артему на экране: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1924. — № 175(1366). — 31 июля. — С. 4; Більшовик — 1924. — 12 листопада; «Маховик № 2»: [Ред. ст.] // Правда. — 1925. — № 183(3114). — 13 августа. — С. 8.
940. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 125. — Арк. 343.

она есть, чтобы смонтированная в день съемки хроника с надписями отправлялась в Харьков; вся хроника должна быть учтена; снятие кинохроники проводить по ранее утвержденному плану; в штат правления ВУФКУ ввести группу в составе заведующего кинохроникой, оператора и администратора»[941].

Планы Могилевского так и остались в основном нереализованными, но об оперативном выпуске кинохроники 7 мая сообщалось в прессе: «В день демонстрации протеста против берлинского насилия произведена киносъемка различных моментов демонстрации. В тот же день лента демонстрировалась в партийном клубе»[942].

В 1925 году ВУФКУ сворачивает выпуск киножурнала «Маховик», переходит на производство полнометражных игровых фильмов и начинает выпускать киножурнал «Кинонеделя “Маховика”» с обзором жизни в СССР и на Западе[943]. Операторы Дмитрий Фельдман и Григорий Дробин для нового киножурнала сняли сюжеты «Съезд советов в АМССР», «Суд над ксендзами», «Члены английской рабочей партии в Одессе» (все — опер. Д. Фельдман), «Еврейские земледельческие колонии» (опер. Г. Дробин), «Первомай» (опер.: Г. Дробин и Д. Фельдман)[944]. Оператор Иосиф Гудима снял сюжеты: «Восстановление театра им. Луначарского», «Рабочие на одесских курортах», «Постройка механизированных амбаров в Одесском порту»[945]. Для руководства кинохроникальными съемками в плане выбора тем репортажей и монтажа был приглашен режиссер Станислав Уэйтинг-Радзинский[946].

ВУФКУ уделяет все больше и больше внимания кинохронике. В конце 1925 года киноведомство в очередной раз пересматривает подход к производству кинохроники. Исходя из задачи кинохроники — всесторонне освещать жизнь СССР и стран Запада, развитие и распространение кинохроники было направлено по пути увеличения количества выпусков киножурналов (вместо двухнедельной — еженедельная), увеличения тиража (для лучшего и своевременного охвата периферии) и увеличения количества собкоров. Переформатированный киножурнал получил новое название — «Кинонеделя ВУФКУ». Киножурнал освещал события политического, хозяйственного, научно-технического, культурного характера всесоюзного, местного значения и стран Запада. Поставку для него зарубежных материалов осуществляла немецкая кинофирма Уфа[947] (к примеру, 19 номер киноеженедельника имел метраж 430 метров и был посвящен исключительно жизни Гамбурга, его порта, доков и фабрик).

На Одесской кинофабрике вводится дежурство кинооператоров для экстренных киносъемок[948], а также организуется специальный отдел производственных съемок по заказу производственных и торгово-промышленных предприятий и отдел кинохроники. Заведующим обоими отделами назначен Леонид Могилевский[949].

941. Там же.
942. Силуэты. — 1924. — № 32. — [Май]. — С. 8.
943. Червоний шлях. — 1925. — № 4(25). — Квітень. — С. 275. Журнал начинался с постоянной заставки из трех планов: вращающийся маховик, вращающиеся шестеренки и надпись «Кинонеделя маховика № …».
944. Кинорепортаж: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 10. — 7 мая. — С. 9.
945. Кинорепортаж: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 12. — 31 мая. — С. 11.
946. Кинорепортаж: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 15. — 3 сентября. — С. 11.
947. Кінохроніка: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 2/3. — Січень. — С. 24.
948. Кинохроника: Театр — музика — кіно. — 1925. — № 2. — 1–7 грудня. — С. 5.
949. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 18. — 27 ноября. — С. 11.

В Харькове, Киеве, Одессе, Екатеринославе и Донбассе ВУФКУ открывает корпункты с постоянными кинорепортерами и закупает за границей специальные репортерские киносъемочные камеры[950]. В среднем метраж «Кинонедели ВУФКУ» составлял 350–400 метров, а тираж — 8 экземпляров. К началу января 1926 года вышло 19 выпусков[951], а за лето 1926 — 16 выпусков[952].

По сообщению заведующего отделами производственных фильмов и кинохроники Л. Могилевского, отдел кинохроники планировал обслуживать Одесщину и Подолию[953]. Тематика сюжетов: сельское хозяйство, жизнь Красной армии и флота, строительство, спорт, техника, экспорт, импорт. Сюжеты планировалось строить по принципу иллюстрированного газетного репортажа с привлечением прессы, учреждений и предприятий, понимающих значение кинохроники[954] (в следующем летнем сезоне отделом кинохроники планировалось запечатлеть развивающуюся индустрию, производство, исторические места и наиболее интересные достопримечательности Украины[955]).

«Но ведь газета и журнал являются "сухим" материалом, — отмечал Г. Лейченко. — Зритель желает видеть движение, жизнь, работу в живой образной газете, носящей название "Кинохроника". И обойти молчанием это требование мы не можем. Не приходится доказывать всю жизненность этой идеи. Опыт показал, что она себя вполне оправдывает. <…> В каждую программу надо включить небольшую фильму в 5–6 частей и кинохронику»[956].

Дефицит сюжетов кинохроники пополняли кинолюбители, имеющие собственные кинокамеры, и учреждения, снимающие кинохронику. Из разных городов поступала снятая хроника — бытовые моменты из жизни села (праздник урожая, международный юношеский день). ВУФКУ выдавала внештатным корреспондентам пленку и оплачивала их работу. В марте было выпущено 4 номера «Кинонедели ВУФКУ»[957]. В частности, ВУФКУ связалось с Одесским отделением ОДСК, имеющим 3 кинокамеры, с предложением проводить съемку социально-бытовой хроники, выслав необходимое количество негативной пленки[958].

ВУФКУ вступило на новый путь выпуска кинохроники по причине того, что сюжеты «Маховика» представляли собой простой обзор событий текущего дня и были лишены социального значения. Содержание журнала давало возможность зрителю знакомиться с отдельными эпизодами, событиями, но целевой установки

950. Хроника: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 4. — 8–15 грудня. — С. 11.
951. «Кино-неделя»: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 8. — 12–18 января. — С. 10.
952. Мик. М. Производство ВУФКУ / М. Мик. // Искусство и физкультура. — 1926. — № 10. — 1 декабря. — С. 14–15.
953. В 1928 году Одесская кинофабрика становится областным съемочным центром по обслуживанию кинохроники. Она обслуживала АМССР, Первомайщину, Николаевщину, Херсонщину и Зиновьевщину. См.: Одесса — съемочный центр кинохроники: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 27(128). — 10 января. — С. 18.
954. Могилевский Л. О кинохронике / Леонид Могилевский // Театральная неделя. — 1926. — № 3 (22). — 17 февраля. — С. 12.
955. «Вся Україна»: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 19. — Липень. — С. 2.
956. Лейченко Г. Нужна ли кино-хроника / Г. Лейченко // Театр — музика — кіно. — 1926. — № 17. — 17–22 Березня. — С. 5.
957. Випуск кінохроніки: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 12(21). — 23 березня. — С. 18; Випуск кінохроніки: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 19(60). — 11 жовтня. — С. 18.
958. Могилевский Л. В центре Кино-Украины / Леонид Могилевский // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 10(111). — 11 августа. — С. 13.

тут не было. Поэтому ВУФКУ приняло решение отказаться от освещения в журналах лишь эпизодических событий и перейти к тематической хронике, то есть производить отдельные короткометражные фильмы длиной до 300 метров, посвященные главным образом производственной теме[959]. Отдел кинохроники ВУФКУ переходит на тематический выпуск хроникальных фильмов в виде отдельных самостоятельных циклических фильмов.

До 1927 года содержание сюжетов кинохроники носило случайный характер. Разворачивать работу кинохроники приходилось в очень тяжелых условиях из-за ряда субъективных и объективных причин: отсутствие опыта в производстве кинохроники в Украине, отсутствие корреспондентской сети, съемочной аппаратуры, необходимой для работы небольшого штата корреспондентов, но главное — катастрофическая нехватка профессиональных работников и специальной лаборатории, которая дала бы возможность демонстрировать кинохронику на другой день после съемки.

Первые номера «Кинонедели» отличались изобилием съемок демонстраций и заседаний и были достаточно скучными. Общественные просмотры показали, что рабочего зрителя меньше всего интересуют демонстрации и заседания. Зрителя привлекал показ достижений в области науки, техники и спорта в СССР и за границей.

Начиная с 1927 года, еженедельный выпуск кинохроники включался в производственные планы ВУФКУ[960] (премьерный выпуск «Кинонедели» по тематическому плану состоялся 1 августа 1927 года[961]). В производственный отдел ВУФКУ был включен подотдел кинохроники и разработана специальная инструкция. В ней отмечалось, что в республике создается несколько центров для съемок кинохроники; корреспонденты должны подавать в правление ВУФКУ ежемесячный или двухнедельный ориентировочный план съемок; вся без исключения снятая хроника в тот же день должна записываться в специальную книгу[962]. По производственным планам 1927/28 хозяйственного года пред-

Кадр из кинохроники «Празднование 10-летия Октября. П. Постышев, В. Чубарь, Н. Скрыпник в президиуме юбилейного заседания горсовета. Харьков». 1927 г.

959. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 18(70). — 15–21 березня. — С. 7.
960. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 98. — Арк. 3.
961. Етапи кінохроніки: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 14/15(55/56). — 12 квітня. — С. 12.
962. ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 125. — Арк. 350.

полагалось выпустить 52 номера киножурнала, на что было выделено 46 222 рублей[963], и создать в Харькове базу для съемки кинохроники, поскольку в Харькове, как в столице УССР, происходило больше событий, интересных для сюжетов кинохроники[964].

Кадр из кинохроники «Празднование 10-летия Октября. Харьков». 1927 г.

Во время Октябрьских праздников отдел кинохроники откомандировал 24 операторов в разные города и села Украины. Были произведены съемки празднования в Харькове, Сталино, Днепропетровске, Одессе, Николаеве, Виннице. В Харькове, Киеве и Одессе работало одновременно по 4 оператора. Отснятые кадры праздника вскоре демонстрировались по кинотеатрам. Некоторые киносъемки производились с аэроплана[965].

Кадр из кинохроники «Бела Кун на III окружной конференции. Днепропетровск». 1929 г.

Тематические сюжеты «Кинонедели» освещали наиболее значимые события в республике: работа текстильной фабрики «Красное Знамя», которая первой в СССР перешла на семичасовой рабочий день; механизированная работа междугородной телефонной станции; работа новой силовой станции на Днепрострое; 10-летие ГПУ в Украине; участие советской делегации на женевской Конференции по разоружению; вече союза иностранных крестьянских делега-

963. Там же. — Спр. 98. — Арк. 3.
964. Нове мистецтво. — 1927. — № 5(46). — 1 лютого. — С. 18.
965. Жовтневі свята в фільмі: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 26(67). — 6 грудня. — С. 14; Жовтневі свята на екрані: [Ред. ст.] // Зоря. — 1927. — № 12(36). — Грудень. — С. 33.

ций с крестьянами Советского Союза, организованное в Москве; государственный металлургический завод в Сталино и т. п.[966].

Наиболее важные события научного и культурного характера также получили отражение в «Кинонеделе ВУФКУ»: агитация за пожертвования на памятник Коцюбинскому; 4-й Всемирный Конгресс Красного Профинтерна; открытие еврейской кафедры при ВУАН и т. п. Отдельные выпуски были посвящены определенным событиям: Международному дню работницы; годовщине смерти Ленина; юбилею Л. Н. Толстого; хлебозаготовительным кампаниям и т. п.[967].

Начиная с марта 1928 года в номера «Кинонедели» регулярно включается зарубежная хроника, купленная за рубежом или отснятая собственными корреспондентами[968] в Берлине, Париже и Нью-Йорке: выступление красных фронтовиков; выборы в рейхстаг; компартия Германии; предвыборная кампания во Франции и т. д.

В это же время намечался выпуск специальной хроники для детей «Экран пионера» и специальных приложений к «Кинонеделе», смонтированных из однородных хроникальных съемок: «Природа и люди», «Наука и техника», «За культурный быт» и т. п. [969].

Отдельным важным событиям посвящались короткометражные хроникальные фильмы: «10 лет ЧК ГПУ на Украине»[970], «Десятилетие советской медицины» (опер. С. Чернявский), «Десятилетие Красной армии»[971], поездка Шевченковского Комитета в Канев и торжественное заседание Комитета на могиле Тараса Шевченко (опер. Д. Сода)[972] и др.

966. Хроніка ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 5(75). — 7 лютого. — С. 15; ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 14/15(84/85). — 24 квітня. — С. 14.
967. Новые научные фильмы: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 16/17(86/87). — 7 травня. — С. 17.
968. В Нью-Йорке работал И. Гудима; в Париже — Е. Деслав; в Берлине — Б. Цейтлин. См.: Кінокори ВУФКУ за кордоном: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1928. — № 11(68). — Листопад. — С. 248.
969. Могилевский Л. Год кинохроники на Украине / Леонид Могилевский // Советский экран. — 1928. — № 42. — С. 7.
970. Фильм о ГПУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 28(129). — 18 января. — С. 17.
971. Хроніка ВУФКУ: Нове мистецтво. — 1928. — № 10/11(80/81). — 27 березня. — С. 15.
972. Подорож Шевченківського Комітету: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 18/19(88/89). — 22 травня. — С. 15.

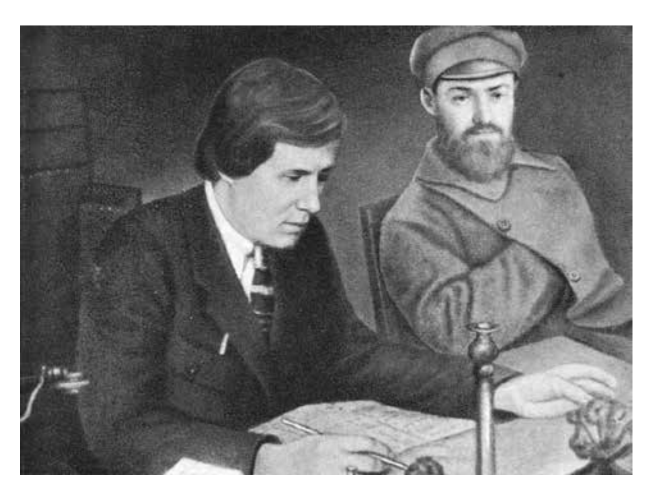
Отметим, что в 1928 году украинское кинопроизводство налаживает выпуск так называемых «кинофельетонов», которые, по мнению авторов, должны были стать средством борьбы с негативными явлениями в обществе. Бюрократизм, алкоголизм, кумовство, расхлябанность были наглядно показаны и зло высмеяны в «кинофельетонах», идущих вместе с хроникой. Темы для этих выпусков авторы черпали из газетных фельетонов. «Ночь после Рождества» (после праздника в районе милиции), «Кумовство на Днепрострое», «Наши дороги» (ответ на статью в газете «Пролетарий» — «Авто на Украине вытеснит телегу») и т. д.

В середине ноября 1927 года на пленуме-секции горсовета по народному образованию был заслушан доклад заведующего областным отделом ВУФКУ И. М. Сквирского. Пленум отметил: «Советская хроника “Кинонеделя” производства Одесской кинофабрики должна быть улучшена технически. Необходимо обратить внимание на большую идеологическую выдержанность и на внешность кинорекламы»[973].

С 15 сентября 1927 по 15 января 1928 года ВУФКУ выпустило 16 номеров «Кинонедели». Но «Кинонеделя», которую за все время существования ВУФКУ производило с периодичностью четыре выпуска в месяц, не всегда доходила до зрителя. По заверению заведующего отделом кинохроники ВУФКУ Л. Могилевского, администраторы некоторых кинотеатров, ссылаясь на необходимость максимального количества сеансов коммерческих фильмов, не выпускали кинохронику, пока не получали для демонстрации фильм с небольшим метражом. Иногда даже в кинотеатрах демонстрировалась кинохроника между сеансами, таким образом фактически ее не видела большая часть зрителей. Также Могилевский сообщил о хроническом отставании демонстрации кинохроники (почти на три месяца после ее выпуска) — в то время когда в кинотеатрах демонстрировались «Кинонедели ВУФКУ» № № 37 и 38, отдел кинохроники уже выпустил № 48[974].

973. Горсовет о работе ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 21(122). — 22 ноября. — С. 12.
974. Л. М[огилевський]. Вимагайте кінохроніку… / Леонід Могилевський // Нове мистецтво. — 1928. — № 5(75). — 7 лютого. — С. 4–5.

Кадр из кинохроники «Праздник Первого мая в Киеве». 1929 г.



Кадр из кинохроники «Октябрь в Киеве». 1928 г.

В. Затонский и А. Любченко на первомайской демонстрации. Харьков, 1930 г.

Однако представители Одесского областного отдела ВУФКУ, наоборот, указывали, что кинохроника получается нерегулярно. На совещании, посвященном кинохронике при областном отделе ВУФКУ, проходившем в феврале 1928 года, отмечалось, что февральские номера «Кинонедели» еще не получены, а хроника октябрьских торжеств была получена в Одессе лишь в начале февраля. Директор областного отдела ВУФКУ М. А. Катцент отмечал о необходимости еженедельно демонстрировать кинохронику. «Нужно, чтобы заснятые политические и общественные моменты демонстрировались не позже недели — десяти дней с момента засъемки, — подчеркивал чиновник. — Кроме того, необходимо регулярно давать еженедельники клубному экрану и для села, для чего ВУФКУ должно присылать не менее 4–5 копий. В хронику надо включать в виде приложений и короткометражные фильмы производственного характера»[975].

За истекший 1927/28 операционный год Отдел кинохроники ВУФКУ, образованный в октябре 1927 года[976], выпустил 52 но-

975. За кинохронику: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 32(132). — 14 февраля. — С. 17.
976. Кульчич М. Рік кінохроніки / М. Кульчич // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 1.

И. Якир и С. Косиор на первомайской демонстрации. Харьков, 1930 г.

мера «Кинонедели» и 19 хроникальных короткометражных фильмов с общим метражом позитива свыше 28 000 метров. В прокат по Украине выпускалось по 20 копий каждого выпуска. На выпуск кинохроники в июне 1928 года было потрачено 2 518 рублей, в июле — 2 700. А по сведениям одного из шести отделов ВУФКУ — Днепропетровского прибыль от проката кинохроники составила в июне 2 695 рублей, а в июле — 2 677[977].

В 1928 году в прессе широко освещалось о комсомольской воздушной экспедиции, которая являлась первым в истории авиации СССР полетом на воздушных шарах с посещением всех союзных республик. Экспедиция планировала посетить Ростов, Тифлис, Баку, кавказские хребты, черноморское побережье. ВУФКУ для съемки этого события откомандировала оператора Д. Соду[978].

Д. Сода

Также в 1928 году ВУФКУ внедрило несколько нововведений в процесс хроникальной киносъемки. На Одесской кинофабрике, по сообщению прессы, отдел кинохроники с целью облегчения режиссерам подбирать актеров выпустил киноальбом в двух частях. В первой части размещались фотографии актеров без указания фамилий и характеристик, а во второй — отзывы режиссеров, перечень картин, где

977. Могилевский Л. Год кинохроники на Украине / Леонид Могилевский // Советский экран. — 1928. — № 42. — С. 7; Кульчич М. Указ. соч.
978. І. А. Кожний крок експедиції — зафіксує кіно око // Комсомолець України. — 1929. — № 87(887). — 27 квітня. — С. 4.

снимался актер, и т. д. Для экономии затрат и времени на кинопостановку отдел занялся систематизацией киносъемок нейтральных кадров — моря, пейзажей и т. д., которые можно будет использовать в различных фильмах[979]. В прессе сообщалось и об организации ВУФКУ, по примеру американских кинофабрик, первой в СССР фильмокадротеки. По мнению руководства ВУФКУ, собранный и систематизированный архивный кинохроникальный материал за последние два десятилетия имеет огромную историческую ценность и огромное значение, а также сыграет значительную роль в рационализации кинопроизводства[980]. Каталог кадротеки состоял из картонных листов с небольшими окошками-кадрами для просмотра на просвет с указанием названия события, времени и места съемки, содержания, качества пленки, фамилии оператора, метража[981].

Параллельно с введением в строй кадротеки ВУФКУ пытается наладить производство полнометражных монтажных фильмов, построенных на архивном хроникальном материале, то есть создать кинолетопись. О том, что ВУФКУ заканчивает монтаж полнометражного хроникального фильма, включавшего события «от империалистической войны до дней мирного строительства на Украине» (по манифесту ЦИК СССР), начала сообщать пресса с начала марта 1928 года[982]. В качестве режиссера-монтажера картины выступил Л. Могилевский, уже имевший опыт подобной работы (с 7 ноября 1927 года на экранах Украины демонстрировалась его трехчастевка «Как это было»). Вместе с Могилевским над фильмом «Документы эпохи» («Октябрь на Украине») работали ассистент Я. Д. Габович и монтажер А. Д. Леводарова[983]. Как заявил автор: «Цель фильмы “Документы эпохи” выявить, систематизировать и логически связать только подлинные исторические кинодокументы, относящиеся к истории классовой борьбы на Украине»[984].

На производство этого фильма ВУФКУ натолкнул успех монтажных фильмов РСФСР «Падение династии Романовых», смонтированный из царской хроники (1927, реж. Э. Шуб), и выпущенный Совкино к годовщине октябрьской революции «Великий путь» (1927, реж. Э. Шуб). Хотя отметим, что первым в СССР монтажным фильмом был выпущен в Украине «Великий Октябрь» (1922 г., 4 ч.; реж. В. Гардин) и был приурочен к пятилетию Октябрьской революции[985]. По сообщению Могилевского, работа над картиной продолжалась около восьми месяцев. Было просмотрено огромное количество старой кинохроники. Были обнаружены

979. Група хроніки та виробничого фільму: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 27(128). — 10 января. — С. 17.
980. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 7(77). — 21 лютого. — С. 15; Перша в СРСР фільмкадротека: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1928. — № 3(60). — Березень. — С. 137.
981. Л-ов Н. Історія на целулоїді / Н. Л-ов // Радянське мистецтво. — 1928. — № 17. — 31 травня. — С. 12.
982. Хроніка ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 8(78). — 9 березня. — С. 15; Прогляд «Звенигори» та «Тараса Трясила» в Парижі: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1928. — № 5/6(62/63). — Травень-червень. — С. 241.
983. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 14/15(84/85). — 24 квітня. — С. 14; Хронікально-революціоний фільм: [Ред. ст.] // Вісті ВУЦВК. — 1928. — № 96(2286). — 24 квітня. — С. 5; Великий хронікальний фільм: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 39(140). — 15 мая. — С. 17; «Жовтень України»: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 17. — 31 травня. — С. 13; «Жовтень України»: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 44(145). — 30 липня. — С. 13
984. Могилевский Л. Живая история / Леонид Могилевский // Советский экран. — 1928. — № 51. — С. 7.
985. Кинопроизводство ВУФКУ: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 1(15). — [Октябрь 1923]. — С. 11; Известия. — 1923. — № 25. — 4 октября. — С. 5; А. Кино / А. // Театр и музыка. — 1923. — № 35. — 9 октября. — С. 1120.

кадры Ленина, Троцкого, немцев в Украине, Петлюры, вступления австро-немецких войск в Одессу, Центральной Рады и др. Большая часть хроники была снята в Киеве. Значительная часть хроники, вошедшая в фильм, была снята операторами политотделов в первые годы революции и хранится в Москве, а также в других регионах СССР и за рубежом[986].

ВУФКУ приняло меры к приобретению хроники, отснятой в Украине в период 1917–1921 гг. Хроника «Украинская Директория в Киеве» (негатив) была приобретена у одного из операторов, работавшего в Украине и переехавшего в дальнейшем на далекий Север. В результате кропотливой работы удалось приобрести и собрать хронику «Вступление Директории в Киев», «Скоропадский», «Встреча Петлюры с духовенством», «Керенский в Киеве». По переписке с немецкими киноорганизациями и операторами, работавшими в Украине, были приобретены кадры кинохроники «Банкет в честь Гетмана», «Объявление универсала», «Вступление белых в Киев»[987].

Однако, несмотря на весьма тщательные поиски, так и не удалось в то время найти значительного количества хроники, о наличии которой имелись достоверные сведения: «Похороны Эйхгорна», «Казнь Бориса Донского», «Взрыв в Зверинце»[988]. Смонтированный фильм состоял из восьми частей: «1. Кадры периода Первой мировой войны; 2. Петроград; 3. Парад австро-германских и петлюровских войск на Софийской площади в Киеве; 4. Прибытие С. Петлюры в Киев 19 декабря 1918 года; 5. Интервенты грузят на пароходы награбленное зерно в одном из портов на Черном море; 6. Новый фронт борьбы стал перед пролетариатом Украины; 7. Рабочие и крестьяне, оставив штыки, взялись за науку; 8. Победы первой в мире Республики Советов зажигали огнем революционного энтузиазма пролетариат других стран»[989].

Качественный подъем украинской кинодокументалистики произошел в 1928 году, после перехода из Совкино в ВУФКУ отдельных участников творческой группы «Киноглаз» (Дзига Вертов, его супруга Елизавета Свилова и брат Михаил Кауфман). Дзига Вертов вместе со своей группой работал над новым фильмом «Человек с киноаппаратом», были проведены съемки отдельных эпизодов. Но неожиданно председатель Совкино И. Трайнин подписал приказ об увольнении Вертова. Официальная причина увольнения — перерасход средств на постановку «Шестой части мира». Но поговаривали, что руководство Совкино недолюбливало Вертова, и после непредоставления им к указанному сроку подробного сценария «Человек с киноаппаратом», он был уволен. После увольнения из Совкино Вертов несколько месяцев находился без работы, хотя с января по март он усиленно разрабатывал план съемок «Человека с киноаппаратом»[990]. Но потом решил обратиться

986. Цвінтаренко Л. Літопис на плівці / Л. Цвінтаренко // Кіно. — 1928. — № 11(47). — Листопад. — С. 3.
987. Історична хроніка: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1928. — № 1(58). — Січень. — С. 161; Могилевський Л. Зафільмована історія / Леонід Могилевський // Кіно. — 1928. — № 6(42). — Червень. — С. 2.
988. Могилевский Л. Живая история / Леонид Могилевский // Советский экран. — 1928. — № 51. — С. 7.
989. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1 / Авт.-сост. В. Н. Миславский. — Х.: Торсінг плюс, 2013. — С. 368–370.
990. РГАЛИ. — Ф. 2091. — Оп. 2. — Д. 236. — Л. 16–24. В конце марта Вертов написал сценарий для так и не осуществленного фильма «Земля» о еврейском поселке в Крыму. См.: РГАЛИ. — Ф. 2091. — Оп. 2. — Д. 236. — Л. 38–48; Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. Драматургические опыты / Сост. А.С. Дерябин. — Москва: Эйзенштейн-центр, 2004. — С. 116–118.

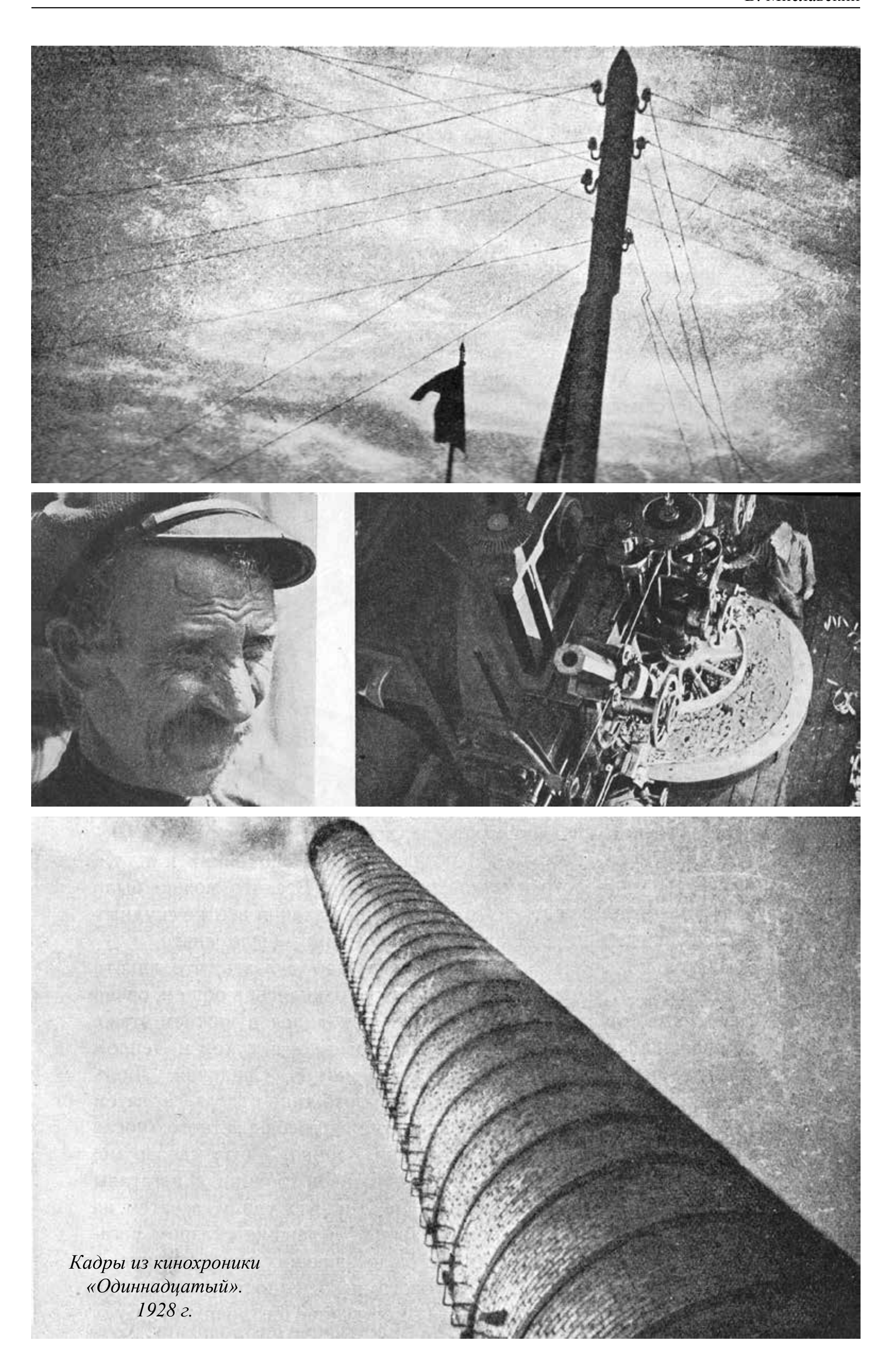
Дзига Вертов и Е. Свилова

М. Кауфман

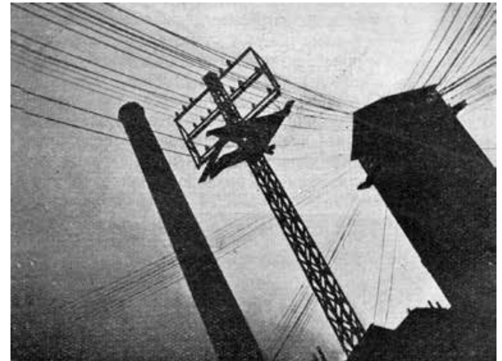
в ВУФКУ. В апреле 1927 года предложение снять в Украине картину «Человек с киноаппаратом» было принято[991], но с условием, что творческая группа «Киноглаза» снимет сначала фильм к октябрьским торжествам, пропагандирующий взятый компартией курс на индустриализацию и электрификацию страны[992].

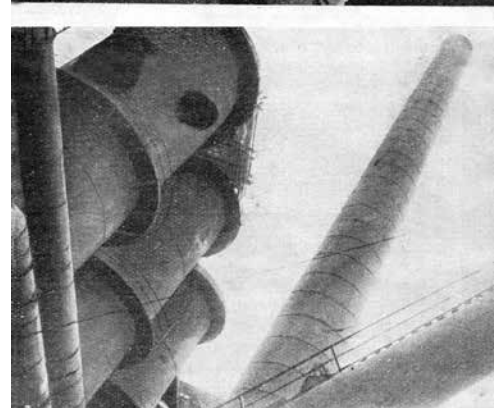
Фильм «Одиннадцатый» создавался на том этапе творческой деятельности Вертова, когда он добился больших успехов в поиске специфической документальной формы для выражения нового содержания. Фильм «Одиннадцатый» соответствовал принципу философской платформы «киноглаза» — «жизнь, как она есть» «жизнь, захваченная врасплох» (кроме М. Кауфмана, были привлечены к съемкам операторы Борис Цейтлин и Константин Куляев). По сути, фильм являлся иллюстрацией доклада на XV съезде РКП(б). Вертов собирался сделать картину к 10-летию октябрьской революции и выбрал для этого съемки металлургического завода, работы угольных шахт и Днепростроя. Основное внимание в фильме заняла проблема индустриализации. Кроме съемок индустриальных объектов, в фильме показаны сельские кадры — электрокооператив, сельскохозяйственные машины и зачатки коллективизации села. Съемки картины проходили достаточно сложно.

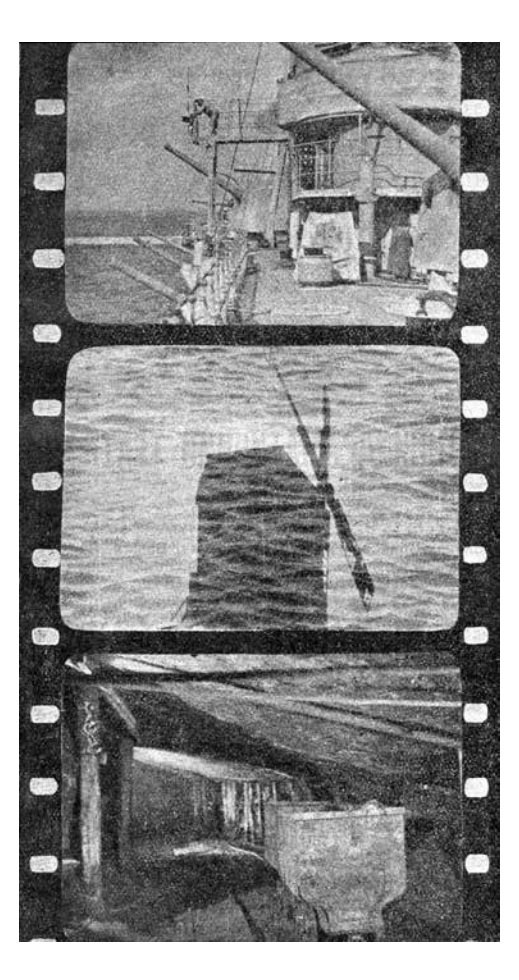
991. Дзиґа Вертов: [Ред. ст.] // Кіно. — 1927. — № 10(22). — Червень. — С. 7.
992. Интересно отметить, что некоторые украинские кинодокументалисты оказались под влиянием вертовской концепции. К примеру, «Правда» в 1925 году сообщала, что режиссер Г. Затворницкий снимает в Киеве фильм, демонстрирующий быт и учебу в лагерях одной из дивизий Красной армии с применением методов «киноглаза». См.: Украинская красноармейская фильма: [Ред. ст.] // Правда. — 1925. — № 183(3114). — 13 августа. — С. 8.

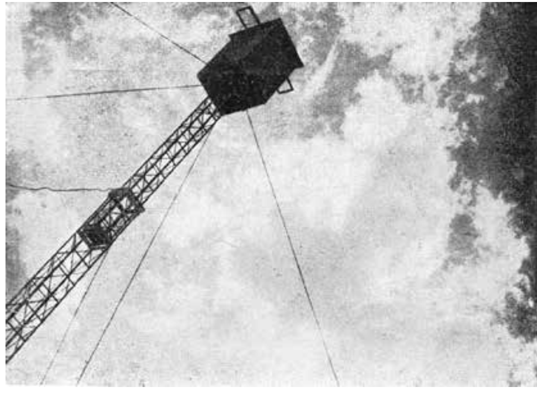


Кадры из кинохроники «Одиннадцатый». 1928 г.









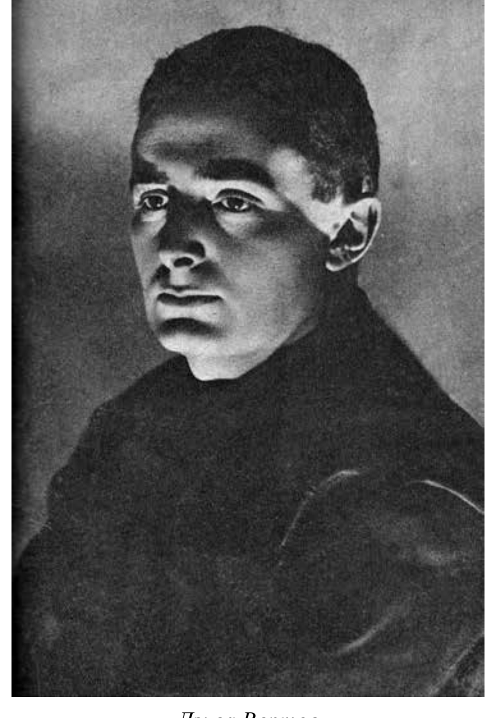
Для съемки эффектных кадров команде приходилось работать возле домен в сталеплавильных цехах[993], спускаться в глубокие шахты[994], летать на самолете на высоте 3 тысяч метров[995].

Как же был встречен фильм «Одиннадцатый»? Что в нем преобладало — новаторство органического сочетания революционной идейности с яркими выразительными средствами, или же экспериментальное формотворчество с целью обнаружения технических возможностей кинокамеры или монтажа? Закрытые просмотры картины состоялись в Харькове и Киеве в начале января 1928 года. Об этом восторженно сообщалось в прессе[996]. «По мнению многих, кто видел эту картину, фильм "Одиннадцатый" является большим событием в развитии украинской кинематографии. Он стоит далеко выше предыдущих работ Д. Вертова ("Шагай, Совет", "Шестая часть мира"). ВУФКУ заказывает к этому фильму специальную музыку»[997]. Показ для членов АРК состоялся в Москве 16 февраля 1928 года[998]. Также фильм был показан киноработникам, литераторам, художни-

Рабочий момент съемок фильма «Одиннадцатый». 1928 г.

993. Кауфман М. На съемке «Одиннадцатого» / Михаил Кауфман // Советский экран. — 1928. — № 5. — С. 5.
994. Дзига Вертов. «Одиннадцатый» / Дзига Вертов // Советский экран. — 1928. — № 8. — С. 5.
995. Кауфман М. На съемке «Одиннадцатого» / Михаил Кауфман // Советский экран. — 1928. — № 14. — С. 4.
996. Бельский Я. «Одиннадцатый» / Яков Бельский // Коммунист. — 1928. — 6 января.
997. Хроніка ВУФКУ: [Ред. ст.] // Культробітник. — 1929. — № 10(82). — Травень. — С. 15.
998. РГАЛИ. — Ф. 2091. — Оп. 2. — Д. 201. — Л. 1–41.

М. Кауфман



Дзига Вертов

кам, а также представителям партийных и профессиональных организаций и отправлен в Париж[999].

После выхода на экран фильм получил шумный резонанс — вышло множество как положительных, так и отрицательных отзывов. В украинской прессе в основном писали о фильме как о крупнейшем достижении советской кинематографии, с громадным успехом прошедшем в Украине:

Е. Свилова

«“Одиннадцатый” — это действительно грандиозная поэма! С каждым кадром он все глубже и глубже захватывает зрителя. От первого до последнего кадра не оторвать глаз от экрана», — отмечала «Пролетарська правда»; «Картины типа “Одиннадцатого” подобны музыкальному произведению. Фильма, несомненно, имеет большое политическое значение», — подчеркивал «Харьковский пролетарий»; «“Одиннадцатый” — вещь большого стиля и большого пафоса, вполне отвечающего мощному размаху

999. Кінохроніка: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 4. — 6 лютого. — С. 11.

нашего индустриального строительства», — написал о фильме «Вечерний Киев»; «“Одиннадцатый” — это СССР в напряжении всех своих мускулов, поэма труда, величавое зрелище», — заключал журнал «Вечернее радио»[1000].

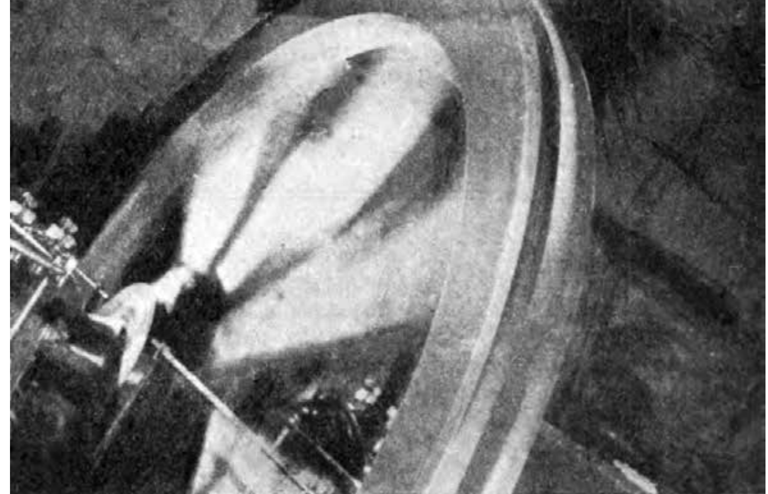
Но наиболее рьяные обсуждения «Одиннадцатого» начались после выхода в апреле 1928 года рецензии критика Осипа Брика в журнале «Новый ЛЕФ»[1001]. Одним из достоинств картины рецензенты отмечали прекрасную операторскую работу М. Кауфмана[1002]. «Картина представляет собою монтаж неигровых засъемок, произведенных на Украине. Чисто операторски засъемки сделаны Кауфманом блестяще. Что же касается монтажа, то единого целого из картины не получилось. Почему? — Вопрошал О. Брик. — Прежде всего потому, что Дзига Вертов не нашел нужным положить в основу картины точный, строго разработанный, тематический сценарий. Вертов легкомысленно отвергает необходимость сценария в неигровой фильме. Это крупная ошибка»[1003].

Брик также считал, что фильм Вертова не имеет цельности, в то время как картина Э. Шуб «Падение династии Романовых», смонтированная из архивных съемок, производит более цельное впечатление благодаря тщательной проработке тематического, монтажного плана. А поскольку киносъемка в «Одиннадцатом» велась беспланово, то есть так, как хотелось оператору, как казалось ему интересней, то с точки зрения операторского вкуса и мастерства — эти киносъемки превосходны, но сняты они в плане эстетическом, а не хроникальном.

Главный редактор журнала «Кино-фронт» К. Шутко придерживался диаметрально противоположной точки зрения. Он считал, что Вертов поднял кинохронику на высшую ступень — актуальную, предусматривающую в будущем выражение сути главного, отобранного от материала, фиксацию факта. «Таким образом, группа Вертова засняла по своему выбору в соответствии с основной темой наличие индустриализации, реконструкцию на основе этой перспективы, с наиболее целесообразных точек видимые, совершающиеся в одиннадцатом события, людей, их действия и вещи»[1004].

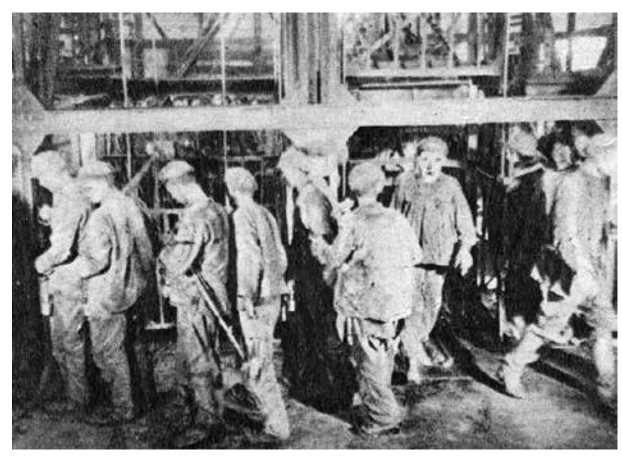
Один из основных упреков сводился к тому, что Дзига Вертов фетишизировал внешнюю сторону машин, не вникая в их внутреннюю суть, их функции[1005], не раскрыл социальной сути машин, не развязал проблемы нормальных производственных процессов[1006], не показал человека, строящего социализм, поэтому его фильм — это «ультраинтеллигентское, рафинированное смакование стальной машины»[1007]. Также Шутко опроверг мнение некоторых критиков, что в случае, если автор занимается эстетизацией кинохроники, он «покидает путь хроники и вступает в священное лоно творчества, художества, эстетизма и т. п.»[1008]. И, несмотря на отдельные

1000. Цит. по: Гвин. Украина об «Одиннадцатом» / Гвин // Советский экран. — 1928. — № 22. — С. 10.
1001. Брик О. «Одиннадцатый» Вертова / Осип Брик // Новый Леф. — 1928. — № 4. — С. 27–29.
1002. Кольцов В. Одиннадцатый / Владимир Кольцов // Правда. — 1928. — 26 февраля.
1003. Брик О. Указ. соч. — С. 28.
1004. Шутко К. Одиннадцатый / Кирилл Шутко // Кино-фронт. — 1928. — № 2. — Февраль. — С. 18.
1005. Озеров О. Про неігровий фільм / Олексій Полторацький // Життя й революція. — 1930. — Книжка IV. — Квітень. — С. 155.
1006. Перегуда О. Функціональний фільм / Олександр Перегуда // Авангард. — 1930. — № b. — Квітень. — С. 78.
1007. Сіп І. Документ доби / І. Сіп // Кіно. — 1928. — № 2(38). — Лютий. — С. 8.
1008. Там же.



Кадры из кинохроники «Одиннадцатый». 1928 г.

недочеты, фильм является «сильнейшей зрительной вещью не только среди всех кинематографических работ, кем-либо сделанных, — но и самого Вертова»[1009].



«Фильм Вертова — документ эпохи. Вот о чем забывают почти все. Это документ, который с обстоятельностью протокола тщательно сохранит для будущих поколений те так называемые объективные данные, с которыми начали мы XI год. — Отмечал рецензент журнала «Кіно» И. Сип. — Документ эпохи, такой яркий, крепкий, что он перестает быть лишь документом, а становится вместе с тем и зажигательной прокламацией, крепким призывом. Своеобразно, по-новому, но крепко ли убеждая, “Одиннадцатый” не только агитирует, не только пропагандирует, но и организует. “Одиннадцатый” — это документальный и яркий ответ недоверчивым»[1010].

Вертова в большей степени интересовала эстетическая сторона работы. «Одиннадцатый», как и все фильмы «Киноглаза», был снят без сценария. На дискуссии в АРК Вертов, в частности, заявил о своем фильме: «Во-первых, “Одиннадцатый” написан на чистейшем киноязыке, на “языке глаз”. “Одиннадцатый” рассчитан на зрительное восприятие, на “зрительное мышление”. Во-вторых, “Одиннадцатый” написан киноаппаратом на документальном языке, на языке зафиксированных на пленку фактов. В-третьих, “Одиннадцатый” написан на социалистическом языке, на языке коммунистической расшифровки видимого»[1011].

«Политическая тематика этого фильма, действительно, настолько традиционна и проста, — отмечал киновед Ю. Цивьян, — насколько операторская и монтажная работа сложна и смела, но почему мы должны рассматривать это как противоре-

1009. Там же. — С. 19
1010. Сіп І. Указ. соч. — С. 9.
1011. Дзига Вертов. О фильме «Одиннадцатый» // Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы / Ред.-сост. С. Дробашенко. — Москва: Искусство, 1966. — С. 104–106; Дзига Вертов. [Выступление на дискуссии в АРРК о фильме «Одиннадцатый»] // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления / Сост. А.С. Дерябин. — Москва: Эйзенштейн-центр, 2008. — С. 137–139.

чие? Вертов относился к этому иначе, ибо, с точки зрения левого деятеля искусства 1920-х годов, коим Вертов и являлся, те десять лет социализма (точнее, одиннадцать) были радикальным социальным экспериментом и поэтому заслуживали наиболее радикального и экспериментального изображения»[1012].

Однако большинство критиков 1920-х все же выражало сомнение по поводу художественной ценности фильма в целом. Главный аргумент критических высказываний заключался в том, что Вертов не понимает «социалистических задач», поставленных компартией перед работниками советской кинематографии. Приведем несколько фрагментов типичных отзывов о фильме Вертова:

«Кинокритика отмечала уже совершенство Вертовского показа индустрии, блестящую демонстрацию машин. Но надо отметить, что режиссер сузил задачу. Показ машин представляет собой именно мозаичный элемент задачи, его фон, индустриальный стиль. Социального же содержания средний кинозритель не может увидеть в самой машине, что в такой же мере характеризует ее высокоразвитое капиталистическое хозяйство»[1013].

«Но основная беда фильмы — не здесь, а в том чудовищном, быть может, бессознательном извращении понятия социалистической индустрии, индустриальной культуры, индустриального искусства, которое обнаруживает Вертов в этой своей работе. Строго организованное, насквозь целесообразное и целеустремленное строение и движение всякой современной машины в восприятии горожанина неизбежно вызывает и ряд эстетических впечатлений. Сложная и четкая структура машины, незыблемая ритмичность ее движения — очень эффектна внешне, “фотогенична” с точки зрения кинематографа. Тем не менее самодовлеющий, чисто эстетический показ множества машин вне связи с их реальным значением и назначением с их промышленным смыслом — таким показом на две трети, по меньшей мере заполнена фильма Вертова и чрезвычайно далека от социалистического понимания индустрии и искусства.

Путем сложнейших монтажных и фотографических кунштюков Вертов и его оператор Кауфман достигают показа на экране почти абсолютно беспредметного, абстрагированного движения “в чистом виде”, сильно попахивающего идеалистическим беспредметным “конструктивизмом” западноевропейских новаторов-дадаистов и иже с ними. Спору нет, все эти четверные экспозиции — обратные съемки и пр. и пр. очень приятны, нередко поражающи внешне, сделаны с большим “вкусом” и мастерством, но что, кроме приятного глазу “зрелища для зрелища”, может дать зрителю такая октябрьская фильма?! Для чего эти прекраснейшие машины двигаются, каково их назначение в социалистической промышленности — это в фильме не только не показано, но даже не сказано в надписях. Неужели нельзя было найти менее беспредметные формы для выражения сущности захваченной “кино-глазом” “врасплох” жизни единственной в мире страны, строящей социализм?!

Нужно отдать справедливость авторам фильмы: в ней есть и вполне вразумительные части — показ Днепростроя, Донбасса — которые дают почувствовать

1012. Цит. по: MacKay J. Film Energy: Process and Metanarrative in Dziga Vertov’s The Eleventh Year (1928) / John MacKay // October. — 2007. — № 121. — P. 75.
1013. Лемар. За правильний кіноприціл / Лемар // Радянське мистецтво. — 1928. — № 3. — 30 січня. — С. 9.

в Вертове выдающегося и изобретательного кинематографиста, а в Кауфмане — блестящего оператора, и помимо заумно-эстетических построений. Но, к сожалению, оба они — это нередко случается с талантливыми людьми — чрезмерно увлеклись самим процессом работы над “Одиннадцатым”, самодовлеющее, быть может, и высокое мастерство потянуло их за собою, ради “вкусного” кадра они упустили из виду самое главное: что нужно и что по силам зрителю, для которого они работают, особенно — зрителю октябрьской фильмы»[1014].

«“Одиннадцатый” — картина, которую хочется дружественно критиковать. Дзига Вертов и его группа — хороший фанатический отряд нашей кинематографии. Над ним, к сожалению, тяготеет еще формалистское отношение к кинематографическому материалу, как “ценности в себе”. Когда Дзига Вертов, блестяще владеющий материалом, овладеет секретом преодоления этого материала в плане синтетического политического целого, когда группа укрепит свою политико-сценарную ориентировку, — она много даст советской кинематографии»[1015].

«Как и в прежних своих работах, Вертов идет в этом фильме по пути патетизации документального материала. Но здесь Вертов делает упор не на противопоставлении “старого” и “нового” (соха — трактор, лучина — электрическая лампочка), а пытается создать патетику “нового”, поэму индустриализации, дать героику будничного строительства. Поэтому мотив “старого” — мотив “сохи и лучины” идет в картине боком и почти не ощущается. Стушевывается и обычный прием Вертова — контраст. Однако никакого другого организующего композиционного начала вместо “контраста” Вертов не выдвигает, и лента теряет ощущение целостности. Но фильм имеет еще и другой, более крупный недостаток. Отношение к материалу у Вертова в данном фильме не социалистическое, а эстетическое. Вертов фетишизирует машины. Волховстрой, Днепрострой, фабрики, заводы, шахты, машины — для Вертова не вестники, знаменующие укрепление хозяйственной мощи страны, не камни в фундамент постройки громадного здания социализма, а всего лишь — интересный для обыгрывания материал. Показано, что машины работают, но не показано, для чего они работают»[1016].

«Когда относиться к фильмам Дз. Вертова, как к готовым созревшим художественным произведениям (я не склонен уменьшать высокую талантливость и вес работ Киноко) — то нам трудно будет сказать, это произведения пролетарского режиссера или, может, буржуазно-индустриального. Вертов чрезвычайно любит машины, но на кого работает машина и как она работает, будучи обладателем человека или подчиняясь ее воле, — этого Дз. Вертов не подает, не вводя никакого идеологического направления для верного восприятия того или иного кадра. Это дает право говорить об определенном «беспартийном» техницизме школы Киноков. Еще один момент ограничивает значение работ Дз. Вертова: это отсутствие в его фильмах человека как активного фактора. Мы должны требовать, чтобы неигровой фильм был идеологически выдержан, чтоб он не искажал основного наставления нашего времени, он показывал, что не люди созданы для машин, а машины для людей»[1017].

1014. Шатов Л. «Одиннадцатый» / Лев Шатов // Жизнь искусства. — 1928. — № 8(1187). — 21 февраля. — С. 14.
1015. Бескин О. Одиннадцатый / О. Бескин // Советское кино. — 1928. — № 2 — С. 9.
1016. А. Р. Одиннадцатый / А. Р. // Жизнь искусства. — 1928. — № 48(1227). — 25 ноября. — С. 17.
1017. Озеров О. Указ. соч. — С. 155.

Но кроме критиков у Вертова были и сторонники. Его однофамилец Наум Кауфман, изучавший творчество «киноков», буквально с первых их работ на страницах «Советского экрана» отстаивал творческую платформу Вертова:

«Травля Вертова — позорная ошибка критики и производственников.

Вертов — экспериментатор. Уже в первой серии киноглаза, снимавшейся со скрытой съемкой, он применял разложенную и ускоренную съемку, мультипликационную съемку, обратный ход, остановку движения, съемку с движения и т. д. Вертов никогда не останавливается и не удовлетворяется сделанным. Творческая работа Вертова строится на математическом расчете и на строго-логической продуманности.

После “Одиннадцатого” наши критики обвиняли его в том, что он при помощи монтажа частей машин якобы заражает зрителя своими собственными переживаниями эстетического порядка и показывает внешнюю красоту ритмики машины, без ее смыслового значения. Кроме того, ему ставилось в вину, что он политически недостаточно грамотен и поэтому понимает нашу революцию механически, а не социалистически. Критика недооценила того, что Вертов создает новый киноязык, что он на основе монтажа кинонаблюдений строит новую кинопись. Вертов дает синтетический образ машины, строя ее из частей и заставляя эти части жить их собственным кинематографическим бытием на основе математически рассчитанного ритма. Из этих смысловых отрезков ритма может создаться представление индустриального или строительного роста»[1018].

В Украине большая часть критиков восприняла фильм Вертова более чем благосклонно. Даже по случаю выхода картины была специально издана брошюра, посвященная «Одиннадцатому», в которую вошли статьи Д. Бузько, Н. Бажана, О. Озерова и др.[1019].

Показ фильма за границей вызвал интерес благодаря не только новаторским приемам, но также из-за странной ситуации, связанной с немецким режиссером А. Блумом, который без разрешения Дзиги Вертова и А. Довженко использовал отдельные части «Одиннадцатого» и «Звенигоры» для своего фильма «В тени машины» («Im Schatten der Maschine», 1928)[1020]. Вертову пришлось затратить немало сил, чтобы разоблачить плагиатора. После чего Блум был осужден частью немецкой прессы («Темпо», «Франкфуртер Цейтунг» и др.). Также в прессе сообщалось, что во время пребывания Вертова за границей он получил несколько предложений от иностранных фирм на постановку ряда картин[1021]. Но принимать подобные предложения Вертов не спешил, поскольку в Украине он работал над своим, пожалуй, главным фильмом «Человек с киноаппаратом».

Основное положение, из которого исходил Вертов, — человеческий глаз несовершенен. А кинокамера наоборот — совершеннейший механизм человеческого восприятия. Глаз с помощью кинокамеры видит «дальше, глубже и лучше». Человеческий глаз не усовершенствуется, в то время как кинокамера постоянно усовершенствуется. Исходя из этого, Вертов считал, что необходимо широко при-

1018. Кауфман Н. Вертов / Наум Кауфман // Советский экран. — 1928. — № 45. — С. 7.
1019. Одинадцятий. Практика й теорія неігрового фільму. — Харків: ВУФКУ, 1928.
1020. РГАЛИ. — Ф. 2091. — Оп. 2. — Д. 412. — Л. 45, 54–56.
1021. Дзига Вертов за границей: [Ред. ст.] // Кино и культура. — 1929. — № 7/8. — С. 75.

менить киноаппарат для исследования жизни: «Пусть живописец орудует кистью, театр — актером, литература — словом; киноаппарат является не менее совершенным орудием для выражения полноты жизни». В авторской заявке на фильм «Человек с киноаппаратом», направленной в ВУФКУ, Вертов отмечал:

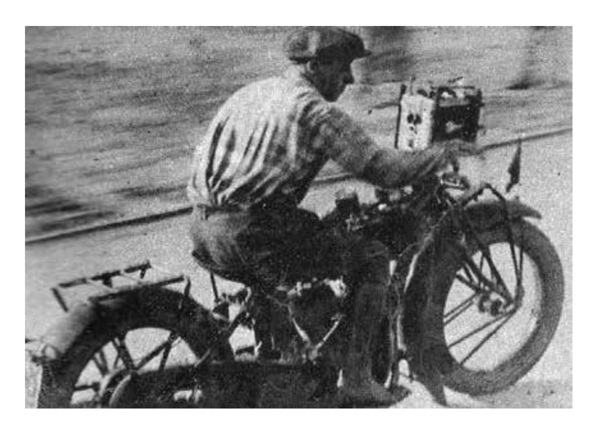
«“Человек с киноаппаратом” — это кинопроизведение необычного типа. Оно отнюдь не является переложением на экран какой-либо пьесы, драмы, романа, киносценария или другого литературного произведения. “Человек с киноаппаратом” — это подлинная киновещь, которая должна быть написана не пером литератора или сценариста, а непосредственно киноаппаратом. Она задумана зрительно, без участия словообразов и могла бы быть написана нотами, как пишутся музыкальные произведения. К сожалению, мы еще не знаем нотных знаков для записи на бумаге такой “зрительной музыки”. Между тем существующий традиционный порядок производства каждой новой фильмы требует не только календарного плана работы киноаппарата, но и предварительного изложения содержания фильмы в литературной форме. Уступая этому установленному положению, я представляю настоящее либретто — “сценарий”-план, спроектировав в область слова зрительно задуманную киносимфонию. По утверждению содержания картины, будет составлен календарный план съемки…»[1022]

В отличие от патетики «Шестой части мира», где наиболее полно выражались сочетания изображения со звучащим словом, в патетике «Одиннадцатого» Вертов стремился выразить звучание самого изображения. По его мнению, зритель в «Шестой части мира» слышал обращенные к нему надписи, а в «Одиннадцатом» — видел изображения, которые звучали. Новая работа была задумана Вертовым вообще без надписей. 6 ноября 1928 года Вертов через прессу в авторской заявке «Человек с киноаппаратом» более полно пояснил свою авторскую позицию:

«Фильм “Человек с киноаппаратом” представляет собой попытку кинопередачи, здоровых явлений без помощи надписей, без помощи сценария, без помощи театра. Это новая экспериментальная работа Кино-глаза направлена на создание действительно международного языка — абсолютной кинописи, на почве полного ее отделения от языка театра и литературы. С другой стороны, фильм “Человек с киноаппаратом” так же, как “Одиннадцатый”, плотно заключается уже к периоду “Радио-глаза”, который киноучеными определяется как следующий этап развития неигровой кинематографии <…>

Последние технические изобретения в этой области дают в руки сторонников и работников радио-глаза, то есть в руки сторонников и работников звуковой документальной кинописи — сильнейшее оружие в борьбе за неигровой октябрь. От монтажа видимых и записанных на кинопленку фактов (кино-глаза) к монтажу видимо-слуховых фактов, передаваемых радио (радио-глаз). К монтажу фактов, которых одновременно можно будет видеть — слышать — нюхать — осязать, к съемкам неожиданных человеческих мыслей и, наконец, в крупнейших попытках непосредственной организации мыслей (а значит, и действий) всего человечества.

1022. Цит. по: Человек с киноаппаратом. В правление ВУФКУ от Дз. Вертова // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 1. Драматургические опыты / Сост. А. С. Дерябин. — Москва: Эйзенштейн-центр, 2004. — С. 123.



М. Кауфман на съемках фильма «Человек с киноаппаратом». 1929 г.

Такие технические перспективы “кино-глаза” призваны к жизни Октябрем»[1023].

Вертов отмечал, что работа над картиной была задумана вследствие кризиса в советской кинематографии, выражавшегося в кризисе кинематографического выражения, в кризисе киноязыка. Поэтому участники «киноглаза» решили провести научно-производственный опыт, направленный на улучшение и усовершенствование киноязыка. По мнению Вертова, «Человек с киноаппаратом» ставил себе следующие задачи:

«Первое. Поднять низкий уровень кинематографического выражения, низкий уровень киноязыка на следующую более высокую ступень — и тем самым повысить качество нашей кинопродукции.

Второе. Противопоставить обычному шаблонному игровому фильму с поцелуями и убийствами новый образец киноработы, новые способы фиксации жизни без помощи, без услуг, без посредничества актера, декораций и ателье.

Третье. Создать первый в СССР образец фильма без слов, без надписей, т. е. приблизить киноязык к международному языку.

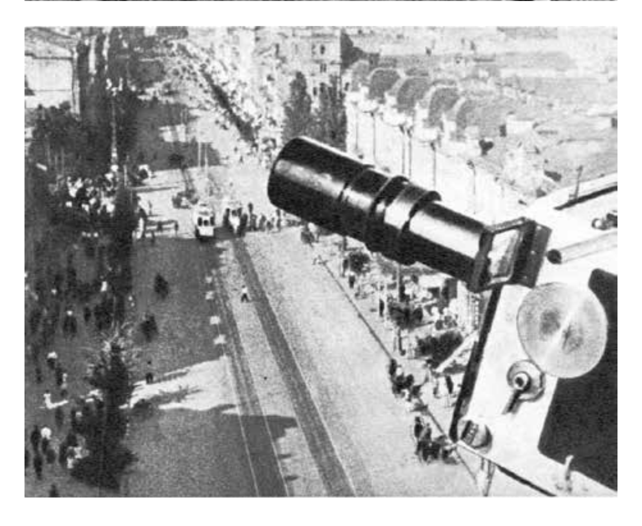
И, наконец, четвертое. Дать отрывок бодрого, жизнерадостного, веселого труда, который так не похож на труд из-под палки, на труд угнетенных капиталом людей»[1024].

1023. Дзиґа Вертов. «Людина з кіно-апаратом», абсолютний кінопис і радіо-око / Дзиґа Вертов // Нова генерація. — 1929. — № 1. — Січень. — С. 61–62.

1024. Цит. по: Дзига Вертов. [Четыре задачи «Человека с киноаппаратом»] // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления / Сост. А. С. Дерябин. — Москва: Эйзенштейн-центр, 2008. — С. 155.

Константин Фельдман в фильме «Человек с киноаппаратом» обнаружил пять тематических линий: 1. «Человек с киноаппаратом» производит наблюдения над жизнью и показывает на экране результаты своих наблюдений; 2. События в картине зритель видит одновременно простым невооруженным человеческим глазом, и с точки зрения человека с киноаппаратом; 3. Наблюдения над реакцией зрителя, находящегося в зрительном зале; 4. Монтажница Вертова просматривает схваченную на пленку жизнь; 5. Невидимый кинооператор наблюдает за человеком с киноаппаратом[1025].

Кадры из кинохроники «Человек с киноаппаратом». 1929 г.



Фильм «Человек с киноаппаратом» был сделан на материале нескольких городов — преимущественно Харькова, Киева, Одессы и Москвы. Вертов показал один день жизни крупного урбанистического города СССР. «Прежде всего, индустриальное направление вневременности фильмов Вертова само по себе уже имеет большое положительное значение, — отмечал О. Озеров. — Во-вторых, в фильмах Вертова ничего нет камерного. Большие масштабы современности — методология съемки Дз. Вертова служит блестящим образцом. В-третьих, в-четвертых (это основное), монтаж и опе-

1025. Фельдман К. В спорах о Вертове / Константин Фельдман // Кино и культура. — 1929. — № 5/6. — С. 18–19.

Кадры из кинохроники «Человек с киноаппаратом». 1929 г.

Кадры из кинохроники «Человек с киноаппаратом». 1929 г.

раторская работа Киноков есть неисчерпаемый источник для развития целого киноискусства»[1026].

После общественных просмотров «Человека с киноаппаратом» в Харькове и Киеве, по сообщению Вертова, в Харькове большинство выступавших негативно восприняли картину. И было даже высказано мнение, что «это — ничтожество, и что Вертов не должен дальше работать в кино, и что подобная трата народных денег — преступление». В Киеве, наоборот, большая часть выступавших поддержала картину[1027].

1026. Озеров О. Указ. соч. — С. 156.

1027. Дзига Вертов. [Выступление после общественного просмотра «Человека с киноаппаратом» в Киеве] // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления / Сост. А. С. Дерябин. — Москва: Эйзенштейн-центр, 2008. — С. 147–149.

После выпуска «Человека с киноаппаратом» на экран, как и в случае с «Одиннадцатым», фильм получил неслыханный резонанс. Среди положительных качеств подчеркивалась великолепная режиссерская работа, мастерский монтаж, новаторство работы Вертова:

«И действительно, исключительное мастерство оператора Кауфмана, сумевшего на неигровом материале города дать изумительные по своей динамической экспрессии кадры, острая наблюдательность и способность «ловить врасплох» подлинную жизнь — ставят Кауфмана на голову выше лучших операторов современной неигровой (и игровой) фильмы. Поражают также и приемы Вертовского монтажа. Ритмическая увязка внутрикадрового движения с динамикой целого, какая-то особая насыщенность неигрового материала, будь то живые люди или мертвые стальные конструкции — захватывают зрителя и подавляют его своей мощной киносимфонией»[1028].

«Технически в “Человеке с киноаппаратом” применены самые различные виды съемки, всевозможные операторские трюки, изысканнейшая деформация материала. Это какой-то фейерверк сложнейших операторских приемов. Сила воздействия фильмы в ее монтаже, сделанном по математически выверенному музыкальному построению. “Человек с киноаппаратом” — это крик жизни. Фиксация неуловимейших жизненных явлений. Киноматериализация пульсирующего ритма жизни»[1029].

«Понятно, почему нас радует каждая новая картина Вертова: она является исследованием кинематографических форм выражения, тем более плодотворным, что группа Вертова работает на одном только материале жизни. Вертов исходит из одного чрезвычайно простого положения: кинематографический аппарат дает возможность увидеть жизнь вооруженным взглядом. Следовательно, киноаппарат расширяет наше познание видимой Жизни. <…>

Вертов в картине “Человек с киноаппаратом” блестяще опровергает необходимость применения в кино первого положения аристотелевской эстетики (единство действия). Фактический материал в фильме разворачивается по нескольким параллельным линиям. Вертов показывает работу человека с киноаппаратом и заснятые им куски жизни зрителю кинотеатра. Одновременно другой аппарат снимает зрителя, фиксируя его впечатление на экране. Таким образом, устанавливается как бы две точки зрения на события: художника и зрителя. <…>

“Человек с киноаппаратом”, как и все фильмы Вертова, — это поэма о современности. Тут, прежде всего, тема о труде, легком и тяжелом, надземном и подземном, тема отдыха и развлечений, физкультуры и радиовещания, клуба и пивной (монтажное сражение клуба и пивной — расстрел пивных бутылок шахматами), тема о зрителях и о производственных моментах кино, тема бытовых, религиозных и гражданских отношений»[1030].

«“Человек с киноаппаратом” и есть не что иное, как попытка обогащения языка кино. Для этого, прежде всего, оказалось необходимым освободить кино от власти литературных образов»[1031].

1028. Одной техники мало!: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1929. — № 6(265). — 3 февраля. — С. 10.
1029. Кауфман Н. Человек с киноаппаратом / Наум Кауфман // Советский экран. — 1929. — № 5. — С. 5.
1030. Фельдман К. Кино и Аристотель / Константин Фельдман // Советский экран. — 1929. — № 5. — С. 6.
1031. Фельдман К. В спорах о Вертове / Константин Фельдман // Кино и культура. — 1929. — № 5/6. — С. 18–19.

Однако большая часть критических статей строились на утверждении, что в фильмах Вертова эстетическая платформа противопоставляется основе хроникальной, и что более важно — обвинение в формализме и нежелании отражать «социалистическую действительность». Приведем фрагменты наиболее типичных рецензий того времени:

«Кажется, что материал (социально-идейный момент) задушил очередную попытку Дзиги Вертова — дать фильм чистого кино-языка, выжив слово с экрана, как выживались в “Шестой части мира” и “Одиннадцатом” театр и литературный сценарий. И первые полчаса после того, как в белом свете электрически растают черные тени на серебристом холсте, не поймешь даже, что именно хотел сказать автор, в имя чего накопил он такую силу материала в фильму. Но впоследствии, когда эффектные кадры станут в воображении рядами, все больше становится ясным, что картине не хватает глубокой идейной установки, эффектными кадрами и еще более эффектным монтажом автор не смог показать нам настоящий современный город — театр труда и радости. Осталась только эффектная ритмическая амальгама из оратории, марша и фокстрота, которая не говорит зрителю, не привлекает его. <…>

Недосказанность перешла границу понятности в фильме. В недрах чрезмерной недосказанности заблудился автор “Человека с киноаппаратом”, и его город выглядит не только в начале — пустым театром, а целых шесть частей фильма являются идейной пустотой»[1032].

«Последняя работа — “Человек с киноаппаратом” — сделана в плане искания “абсолютного кино”. Фильма показывает повседневную, интенсивную работу кинооператора хроники. Если рассматривать эту фильму исключительно как экспериментальную, то мы, несомненно, имеем перед собой крупное формальное достижение неигровой кинематографии. Необычайная выразительность и четкость работы трех авторов фильмы — Вертова, Кауфмана и Свиловой — делает картину поэмой о кинооператоре. <…>

“Человек с киноаппаратом” знаменует собой, к сожалению, резкий поворот в сторону от заражающего революционного оптимизма картин “Шестая часть мира” и “Одиннадцатый”. Вездесущий Кауфман, который, сломя голову, мчится на авто снимать сплошной хаос городской суматохи, и Вертов, который в формалистском экстазе монтирует (в плане ритмических пропорций движений и композиционного сочетания) вращающуюся дверь, трамваи, паровозы, ЗАГС, телефонисток, роженицу и футбол — конечно, ошеломляют зрителя, но это не стимулирует собой никакого идейного вывода, никакой социальной надобности. Колоссальный темперамент киноков проходит мимо событий актуального значения, отчего картина становится бесполезной для массового кинозрителя. В дальнейшей своей работе группа Вертова должна резко отойти от выхолощенного техницизма. Мы ждем от Вертова не только ошеломляющих блестящей техникой картин, но и глубоко осмысленных, отображающих советскую действительность так, как ее видит глаз

1032. Хмурий В. Людина з кіноапаратом / Василь Хмурий // Культробітник. — 1928. — № 23/24(70/71). — Грудень. — С. 28–29.

социолога, а не только киноаппарат. Ждем картин, дающих бодрую эмоциональную зарядку. А главное, картин, понятных массовому зрителю»[1033].

«“Человек с киноаппаратом” — картина без единой надписи и без какого-либо литературного сценария. В ней режиссер и оператор осуществляют их собственный замысел, их встречу с жизнью, а не иллюстрируют кадрами какой-либо рассказ. Перед зрителем проходит особый монтаж кадров, который вызывает ошеломляющее в первую минуту впечатление. Зритель как бы впервые слышит язык кино в его чистом виде и поражается его внятностью и изобразительною мощью. Заостренная кинематографичность “Человека с киноаппаратом” передает зрителю совершенно особенное содержание, которое не поддастся пересказу. Дефектом фильмы является недостаточная социальная заостренность, отвлеченность показа жизненных процессов без достаточного упора на советский быт[1034].

«Фильма “Человек с аппаратом” — очень явно показывает нам, как у художника могут развиваться технические приемы его искусства, но она же говорит и о том, что ее автор недооценивает, однако, всей социальной сложности обстановки и своей задачи. <…>

Не человек управляет здесь киноаппаратом, а “кино-глаз” всецело увлекает и мчит человека, и сама техника зрения начинает определять уже и почти весь смысл вещи. Таким образом, техника кино почти фетишизируется, т. е. культивируется почти как самоцель. Отсюда перед Вертовым всегда назревает опасность впасть в сугубое формальное эстетство и в искусство ради самого искусства»[1035].

Украинский писатель и литературный критик Алексей Полторацкий также придерживался традиционной точки зрения. Анализируя фильм Михаила Кауфмана «Весной», он отмечал:

«Последняя часть этого фильма дает основания надеяться на то, что в будущем линия киноков вернется на функциональный путь и сделает кинообъектив не только прибором для “расшифровки внешнего мира”, но настоящим орудием классовой борьбы. Иначе их путь — в формализм, в чистый эстетизм, а отсюда и в лагерь реакционеров в искусстве и в общественной жизни»[1036].

Рецензент московской «Кино-газеты» также подчеркивал спорность социальной значимости фильма, однако при этом еще считал его не украинским: «Конечно, “Человек с киноаппаратом” не есть украинская фильма в полном понимании. “Человек с киноаппаратом” есть интересная формальная работа Дзиги Вертова. Вопрос же о социальном весе фильмы — спорен»[1037].

В то время, когда фильм демонстрировался в кинотеатрах Украины, его выход в РСФСР бойкотировался. Причину этого факта журналисту московского еженедельника «Смена» Вертов объяснял тем, что председатель правления Совкино К. Шведчиков считал фильм «Человек с киноаппаратом» очень интересным на-

1033. Одной техники мало!: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1929. — № 6(265). — 3 февраля. — С. 10.
1034. Кор Н. Человек с киноаппаратом / Николай Кор // Смена. — 1929. — № 6. — С. 16.
1035. Херсонский Х. Человек с киноаппаратом / Хрисанф Херсонский // Советский экран. — 1929. — № 18. — С. 5.
1036. Озеров О. Указ. соч. — С. 158–159.
1037. Цит. по: Кіно-рядки: [Ред. ст.] // Шквал. — 1929. — № 8(193). — 23 февраля. — С. 11.

учным экспериментом, который широко демонстрировать нет оснований, так как он будет не понятен многим зрителям[1038].

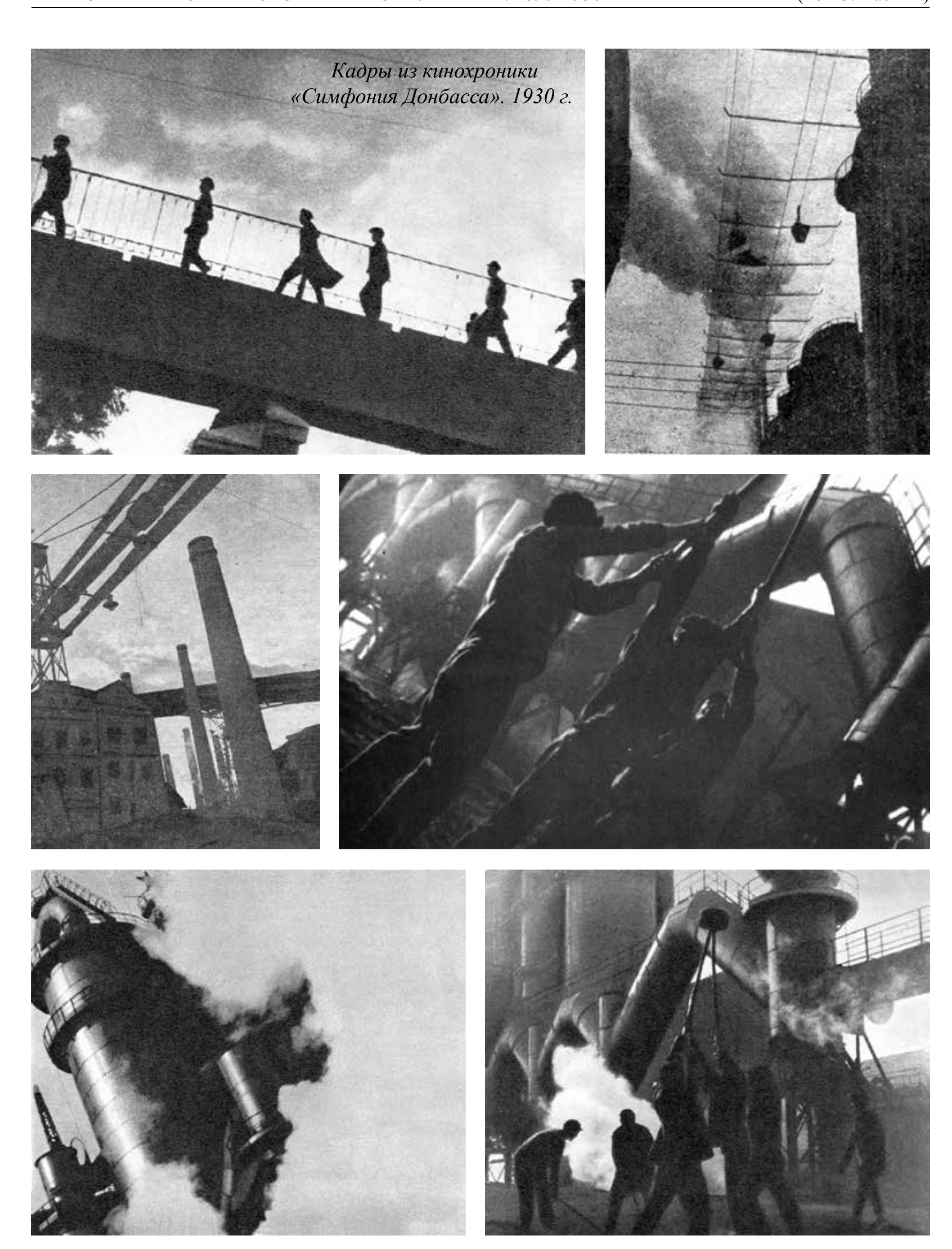
Позже, 19 марта 1929 года Вертов со страниц газеты «Кино» информировал редакторов заинтересованных газет и журналов и работников советской кинематографии, что фильм «Человек с киноаппаратом» спустя пять месяцев после выпуска в Украине не получил широкий прокат в Москве и Ленинграде. Виновником бойкота картины Вертов объявил московское представительство ВУФКУ[1039].

Рабочий момент записи звука фильма «Симфония Донбасса»

В 1930 году Дзига Вертов приступает к работе над первым в Украине полнометражным звуковым документальным фильмом «Симфония Донбасса». Для него это была уникальная возможность на практике применить свою теорию «звучащего кадра». В Украине к этому времени уже были сняты две короткометражные звуковые ленты «I Международный съезд пролетарских писателей в Харькове»[1040] и сам Вертов с оператором Б. Цейтлиным провел звуковую киносъемку выступления в киевском городском парке популярного в те годы теаджаза Л. Утёсова[1041].

Возможности звуковой киносъемки к тому времени, когда разрабатывался план картины «Симфония Донбасса», были уже частично опробованы Вертовым. Киевская кинофабрика лишь профинансировала работу по озвучива-

1038. Фильме грозит опасность: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1929. — № 5(264). — 27 января. — С. 13.
1039. Дзига Вертов. Письмо в редакцию (ответы на запросы) // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления / Сост. А. С. Дерябин. — Москва: Эйзенштейн-центр, 2008. — С. 177–178.
1040. Фактографическая история кино в Украине. 1896–1930. Т. 1 / Авт.-сост. В. Н. Миславский. — Х.: Торсінг плюс, 2013. — С. 428.
1041. Там же. — С. 421.

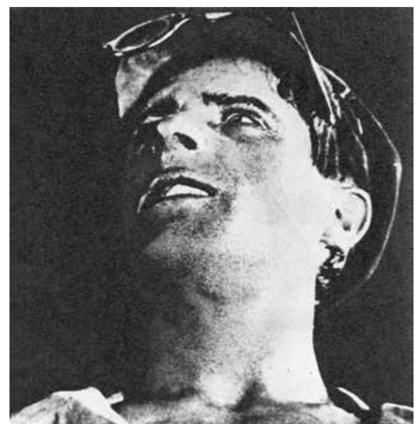


Кадры из кинохроники «Симфония Донбасса». 1930 г.

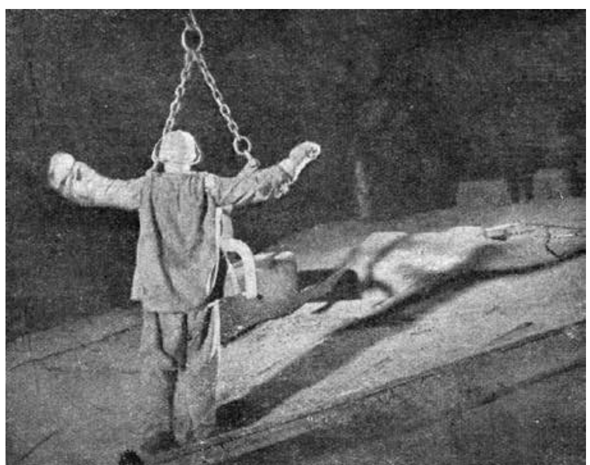
нию, поскольку собственно звуковой аппаратуры в Украине не было. Имевшийся на весь СССР единственный звуковой аппарат А. Шорина (аппарат П. Тагера проходил испытания) был прикреплен к группе А. Роома, работавшей над фильмом «Пятилетка».

Вертовым был написан детально разработанный музыкальный план, по которому композитор Тимофеев написал «звуко-шумовой» марш, рассчитанный на зву-

чание 500 метров картины. Марш этот был подготовлен оркестром Ленинградской филармонии. Съемка проводилась в помещении Ленинградского радиоцентра. Параллельно со съемками марша, Вертов провел эксперимент по записи реальных шумов и звуков. Эксперимент получился удачным. И в мае, после окончания работы в Ленинграде, съемочная группа Вертова переехала на Донбасс, где



Кадры из кинохроники «Симфония Донбасса». 1930 г.



произвела синхронные съемки на специально подготовленном в лаборатории Шорина передвижном звукосъемочном аппарате «Микст»[1042].

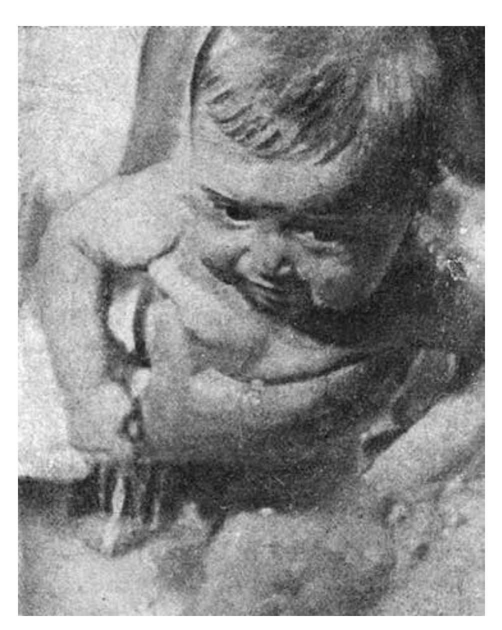
Таким образом, фильм «Симфония Донбасса» был не только озвучен, то есть на ранее снятое изображение накладывался звук, но и имел синхронные звуковые киносъемки. Фактически это был первый, по-настоящему звуковой документальный фильм, построенной целиком на документальном материале, как в области визуальной, так и звуковой[1043].

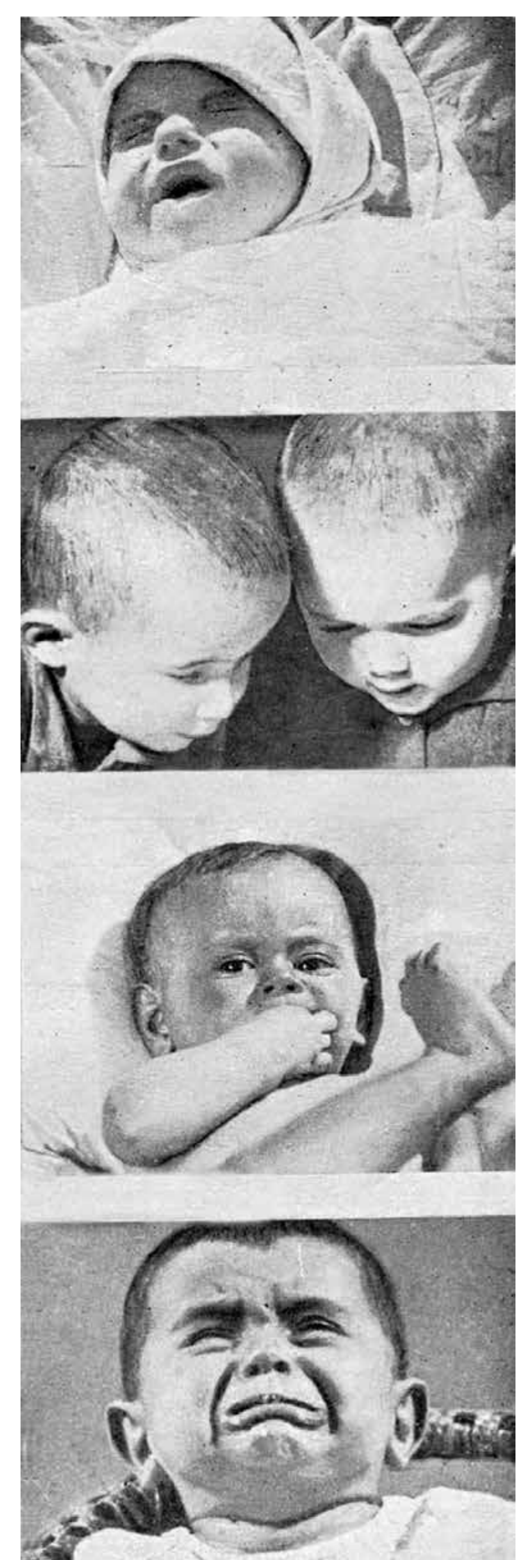
Этот фильм Вертов снимал уже без брата. Сподвижник Вертова Михаил Кауфман

М. Кауфман

1042. Цейтлин Б. Симфония Донбасса / Борис Цейтлин // Кино и жизнь. — 1930. — № 14. — С. 19.

1043. На страницах газеты «Советское искусство» (1931 от 17, 27 февраля и 12, 17 марта) шло широкое обсуждение фильма «Симфония Донбасса». Открыла дискуссию статья: Валериан (Вакса) С. А. Обсуждаем первую звуковую фильму «Украинфильма» «Симфония Донбасса» // Советское искусство. — 1931. — 17 февраля.



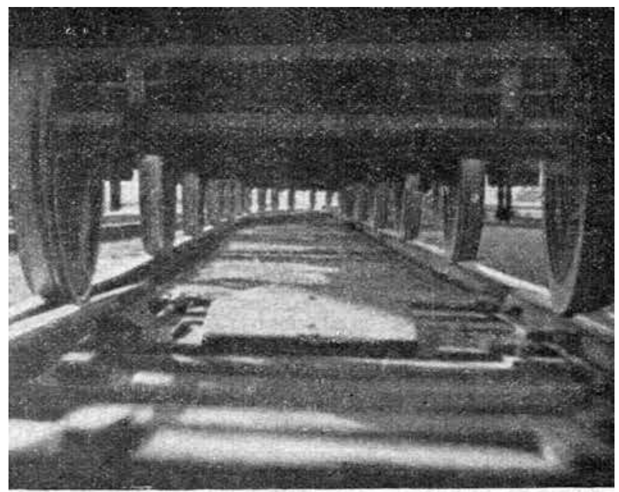


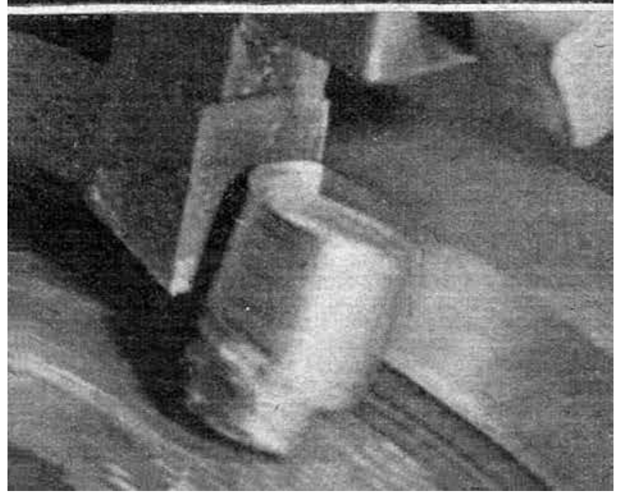
Кадры из культурфильма «Жизнь ребенка в яслях». 1927 г.

к этому времени накопил необходимый опыт и уверенность, что может дальше самостоятельно работать, без давления со стороны старшего брата, тем более у него за плечами уже были две режиссерские работы — «Москва» (1927, РСФСР) и «Жизнь ребенка в яслях» (1927, УССР).

В 1929 году он самостоятельно снял фильм «Весной» — одну из самых прекрасных, лирических, тонких и пластически совершенных документальных картин того времени. Тема фильма — «весна советского города». Он был сделан по методике «киноков», то есть построен на фактах «жизнь, как она есть». Размышление о своей новаторской работе Кауфман изложил в двух статьях, опубликованных в журнале «Нова генерація»:

«Я взял за основу в работе над киноречью аналитический подход… Последняя моя работа “Весной”, которую я проверил на широкой аудитории, особенно показательна в этом смысле.





Кадры из кинохроники «Весной». 1929 г.

Произведенный при помощи чистого киноязыка, не прибегая к помощи литературных объяснений (надписей), фильм оказался понятным и доступным для широкого зрителя от начала и до конца. По технике съемки — мы в фильме "Весной" использовали целый ряд крупных операторских достижений: целый ряд кадров, снятых из фабричного дымохода, изпод колес поезда, с аэроплана, есть немало кадров, почти микросъемок, блестящие рапиды ("труха времени"). Очень остроумно использован в "Весне" принцип обратного показа действия, когда прыгун выпрыгивает из воды абсолютно сухой и попадает на самый верх трамплина для прыжков. Здесь представлен блестящий пример того, как киноаппарат, якобы наипротокольнейшая вещь в мире, может искажать действительность»[1044].

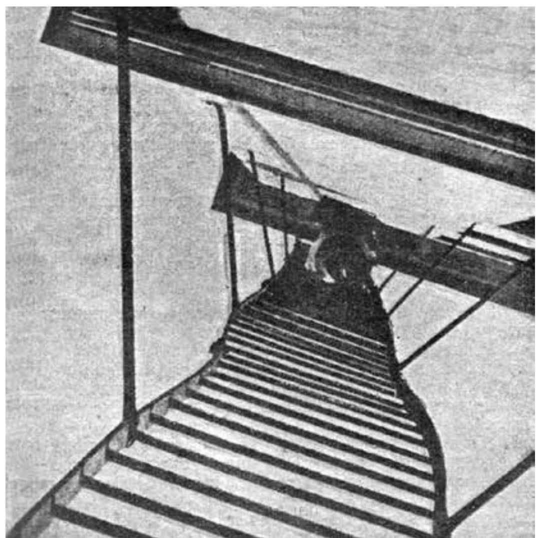
«Применение проекционной печати в кино позволяет раскладывать кадр на составные элементы, часто ряд таких элементов, разделенных на различные кадры, синтезируется в одном кадре, в практике это называют сложным кадром. Поэтому, исследовав полученный первичным анализом материал, разложив его на составные элементы вторичного анализа, можем приступить к построению синте-

1044. Кауфман М. Кіно-аналіза / Михайло Кауфман // Нова генерація. — 1929. — № 10. — Жовтень. — С. 55.

за киноречи в целом. Тематическое наставление вещи (предусмотрена форма построения фильма) — будет или учебный, или научный, или хроникально-периодический, или хроникально-тематический, в зависимости от диктуемого подхода синтезирования полученных элементов»[1045].

Первый показ картины произвел отличное впечатление на сотрудников художественного отдела Киевской фабрики. Кауфман доказал, что он является не только первоклассным оператором, но и хорошим монтажером. В своей картине Кауфман довел художественно-выразительные приемы, по словам обозревателя «Нового зрителя», «до большой выразительности»[1046].

Правление ВУФКУ, отмечая социальную насыщенность фильма, точный отбор фактов, мастерскую операторскую работу и прекрасный монтаж, признала, что фильм является очень ценным как с точки зрения художественного и технического оформления, так и с социально-идеологической. «Фильм "Весной" является достижением украинской кинематографии. Это неигровая кинозапись наблюдений весны представлена в плане весны социализма и нового быта. В фильме впервые представлен на неигровом материале комедийно-сатирический показ остатков старого быта. Автор фильма М. Кауфман выехал в Харьков и Москву для проведения общественных просмотров



Кадры из кинохроники «Весной». 1929 г.

1045. Кауфман М. Про вторинну аналізу / Михайло Кауфман // Нова генерація. — 1930. — № 2. — Березень. — С. 42.
1046. Весна: [Ред. ст.] // Новый зритель. — 1929. — № 36(295). — 8 сентября. — С. 13.

“Весной”… По заказу ВУФКУ композитор Л. С. Кауфман приступил к композиции музыкального сопровождения к фильму “Весной”. Сопровождение будет скомпоновано для оркестров и небольших ансамблей и рояля»[1047].

Очень тепло встретила аудитория фильм «Весной» на общественном просмотре в «Доме кинообщественности». После просмотра развернулось оживленное обсуждение, на котором более двадцати человек подчеркнули оригинальную подачу и высокое художественное качество картины:

«т. Синельников. Этот фильм есть большой шаг вперед нашей кинематографии. Здесь символически представлена жизнь так, как она есть. Везде чувствуешь эту жизнь. Весна рабочая, весна индустриальная, весна нашего быта показана очень удачно. Этот фильм ценен не только для украинской кинематографии, но и для мировой.

т. Николаенко. Это поэма чрезвычайно хорошо подана. Вещь эта прекрасная. В ней т. Кауфман намного перегнал Вертова, как художник. <…>

т. Чупров. Это глубокая поэма, в которой мы видим большое мастерство автора. Сюжет ее нам понятен. От начала и до конца мы его чувствуем.

т. Солодарь. Такого фильма у нас еще не было. Тов. Кауфман обнаружил себя здесь, как культурный мастер кино»[1048].

Другие участники обсуждения также подчеркивали большую художественную ценность картины, но отмечали чрезмерное увлечение автора детализацией, излишним «техницизмом» и недостаточную социальную насыщенность.

Участники других общественных просмотров также признали, что в лице Михаила Кауфмана украинская кинематография обрела прекрасного и блистательного режиссера[1049]. Некоторые выступающие отмечали, что в плане лиризма Кауфман обошел своего маститого брата — Дзигу Вертова. Но подобные сравнения, по мнению Вертова, были некорректными. На одном из обсуждений картины «Весной» Вертов заявил: «Что же касается фильма “Весной”, то я не стану спорить, кто лиричнее: Вертов или Кауфман, или наоборот, ибо это также не важно, как и не важно спорить о том, что лиричнее: индустриализация или “Весной”. Но я думаю, что в этой лиричности имеет значение и тема. Нельзя сделать “Весной”, выхолостив его лиричные моменты»[1050].

Когда фильм начал демонстрироваться в кинотеатрах УССР и РСФСР, серьезные аналитические издания опубликовали в целом положительные рецензии на фильм Кауфмана. Приведем некоторые из них:

«Работа такого характера лишь в том случае имеет право, как законченное художественное произведение, внимание широкого зрителя, если в ней, наряду с учебно-экспериментальной установкой, заключены элемент общественной значительности, определенная левая установка. Иными словами — если фильма рассчитана не на любопытство изощренных специалистов, а на непосредственное массовое воздействие. Эта установка есть в “Весне”. <…>

1047. Тонові фільми «На весні» й «Земля»: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1929. — № 7(26). — 25 листопада. — С. 11.
1048. «На весні»: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1930. — № 2(32). — 15 січня. — С. 13.
1049. Курс В. Фільм про весну республіки / В. Курс // Всесвіт. — 1929. — № 47. — 1 грудня. — С. 14.
1050. Дзига Вертов. [Выступление на обсуждении фильма «Весной»] // Дзига Вертов. Из наследия. Т. 2. Статьи и выступления / Сост. А. С. Дерябин. — Москва: Эйзенштейн-центр, 2008. — С. 185.

Кадры из кинохроники «Весной». 1929 г.

Успешность работы определяется, прежде всего, высокой операторской техникой, большим кинематографическим тактом и — здесь это главное — тонким и точным монтажным искусством. Ритмическая цельность, законченность и отчетливость фильмы играют в данном случае решающую роль. <…>

Восприятие фильмы все-таки затруднено тем, что кроме общего понятия весны, кроме чисто эмоциональной стихии движения, которой она насыщена — зрителю не за что уцепиться памятью. Нет даже тени самой элементарной фабулы, которая помогла бы, воспринимая, распределить материал фильмы. “Весну” трудно смотреть, точно так же, как трудно — особенно непривычному и неподготовленному человеку — слушать серьезное и пространное музыкальное произведение. Это значительно сужает возможную аудиторию фильмы, а значит — и сферу ее воздействия, и масштабы ее, как общественного явления»[1051].

1051. Модест. «Весной» / Модест // Кино и жизнь. — 1930. — № 11. — С. 5.

«По основному подходу к теме внимание М. Кауфмана разбито на две части. Он начинает с демонстрации метеорологической весны, весны в природе, и переходит к весне в понимании метафорическом — к весне начала социалистической реконструкции нашей страны. <…>

Гораздо лучше обстоит дело со второй частью фильма, где автор не только обнаруживает моменты производственные, но даже и подает (впервые для группы “Кино-глаз”) человека — нового и старого»[1052].

Также положительно оценили фильм рецензенты и других российских и украинских журналов[1053]. Однако после выпуска фильма Михаил Кауфман и некоторые другие режиссеры-документалисты оказались в опале. На заседании правления Киевского Рабиса фабком Киевской кинофабрики поставил вопрос о «рваческих требованиях» Кауфмана: месячное жалованье — не менее 900 рублей; изменение прокатной политики ВУФКУ; снятие уполномоченного ВУФКУ в Москве; долгосрочная командировка за границу; озвучивание фильма «Весна». Оператор И. Лозиев за съемки посевной кампании требовал повышения зарплаты со 180 до 300 рублей в месяц, но, получив отказ кинофабрики, отказался выезжать на съемки. Подобные требования выдвинул и оператор Б. Цейтлин. Отметим, что вышеупомянутые операторы являлись лучшими документалистами на Киевской кинофабрике, и в какой-то степени их требования повышения оплаты были резонными. Но подобные заявления, по мнению собрания, на фоне невыполнения кинофабрикой промфинплана на 45% являлись проявлением «консервативных аполитических методов работы» и «старыми традиционными, рваческими методами и спекуляцией на отсутствии киноспециалистов, не считаясь ни с условиями производства, ни с существующими тарифными оплатами труда». В итоге правление постановило вышеупомянутых операторов «за требования антипрофессионального и антиобщественного характера и спекуляцию на недостаточном количестве специалистов кинематографии — из союза исключить», а также сообщить «о позорном поступке Кауфмана» в ЦК ВУК и всех киноорганизаций[1054].

Производство культурфильмов в Украине начинает разворачиваться с 1922 года. Однако производство культурфильмов в это время было ничтожно мало, и большая часть картин закупалась за границей, преимущественно в Германии. Из полученных фильмов создавались специальные программы. Научный отдел Всеукраинского кинокомитета, а в дальнейшем ВУФКУ в Харьковском кинотеатре «Маяк революции» в феврале–мае устраивали сеансы-лекции для детей школьного возраста на темы «Швейцария»[1055], «Страна восходящего солнца»[1056], «Голландия и голландцы»[1057] и др.

1052. Озеров О. Указ. соч. — С. 157–158.
1053. Кесельман О. По весні / О. Кесельман // Кіно. — 1929. — № 14(60). — Липень. — С. 4; Майський М. Травень у жовтні / Михайло Майський // Кіно. — 1929. — № 19(67). — Жовтень. — С. 9; Сарчіссіо. Справжня кіномузика / Сарчіссіо // Радянське мистецтво. — 1930. — № 2(32). — 15 січня. — С. 12–13; «Весной»: [Ред. ст.] // Кино и жизнь. — 1930. — № 13. — С. 22–23.
1054. Прояви рвацтва окремих робітників художнього цеху Київської кінофабрики: [Ред. ст.] // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1930. — № 4(46). — 1 квітня. — С. 4–5.
1055. Коммунист. — 1922. — 10 февраля.
1056. Коммунист. — 1922. — 31 апреля.
1057. Вісті ВУЦВК. — 1922. — 7 травня.

Что касается собственного производства, то в 1922 году ВУФКУ выпустило четыре агитфильма и два культурфильма — «Табактрест» (о работе табачной фабрики им. Петровского в Одессе»[1058]) и «Первый советский рейс за границу на пароходе “Эльбрус”»[1059]. Осенью 1923 года ВУФКУ с целью подготовки сценариев для производства культурфильмов организует научно-сценарную комиссию, и с 1923 года производство культурфильмов было сконцентрировано в Одессе, следствием чего стал подбор тем культурфильмов: «Сахарная промышленность на Украине» (300 м), «Одесские курорты», «Николаевский судоремонтный завод Наваля», «Одесские солнечные ванны», «Госпароходство», «Одесса-Батум», «Махорочный трест» (2 ч.), «Одессоль» и др.[1060]. Лишь картина «Махорочный трест» (о выращивании табака на плантациях в Прилуках и работе Прилукской махорочной фабрики) была сделана Киевским отделом ВУФКУ по заказу Укрмахортреста и отправлена в Москву на Всероссийскую сельскохозяйственную выставку[1061].

Рекламное объявление. 1930 г.

В 1924 году производственные и учебные фильмы выпускали съемочные базы ВУФКУ в Харькове, Киеве, Одессе[1062]. Киевская база имела собственную кинолабораторию, которой до 1924 года руководил оператор Алексей Калюжный, а в дальнейшем — Александр Лаврик. Здесь операторы сами обрабатывали отснятый материал. Но из-за отсутствия четкого тематического планирования произ-

1058. А. Кино / А. // Театр и музыка. — 1923. — № 35. — 9 октября. — С. 11.
1059. В фото-кино управлении: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 8/9. — Март. — С. 29; Д. М. Указ. соч.
1060. Кинопроизводство ВУФКУ: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 1(15). — [Октябрь, 1923]. — С. 11; Кинопроизводство в Одессе: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 1(15). — [Октябрь, 1923]. — С. 12; Кино: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 35. — 9 октября. — С. 11.
1061. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 18–19.
1062. Харьковская база создала картины «Борьба с вредителями», «Каков уход, таков и приход», «Туберкулез» и «Засуха», — по заказам Наркомзема и Наркомздрава. См.: Робота ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1925. — № 1. — Листопад. — С. 27.

водство культурфильмов в Украине по-прежнему имеет случайный характер. Это были в основном этнографические и производственные одночастевки: «Завод им. Петровского в Екатеринославе», «Ликбез», «Черноморье» (реж. Л. Шеффер) и др. Лишь фильм «Аскания-Нова» (731 м) выделялся из всех культурфильмов 1924 года. Картина экспонировалась на международных выставках и была удостоена награды в Париже. В сокращенном виде она была включена во второй номер «Киножурнала “Маховик”».

В 1925 году наряду с этнографическими, производственными картинами выпускаются сельскохозяйственные и обучающие культурфильмы. Некоторые картины ВУФКУ выпускает по заказу различных организаций[1063]. По заказу редакции одесской газеты «Известия» ВУФКУ выпустило приуроченный к пятилетию издания фильм «День газеты» (сцен. и реж.: Л. Шеффер, С. Уэйтинг-Радзинский). В картине был показан один день работы редакции[1064].

Для демонстрации в селе были выпущены фильмы «Борьба с вредителями» (по заказу Наркомзема)[1065] и «Борьба с засухой» (по заказу Сахаротреста)[1066], «Каков уход — таков приход» (о прогрессивных методах ухода за скотом; реж. Г. Тасин; по заказу Наркомздрава), «Как кормить молочную корову» (по заказу Наркомздрава)[1067]. Также по заказу Наркомздрава был снят культурфильм «Туберкулез» (900 м; реж. Г. Тасин). Картина Тасина, по сообщениям прессы, была признана одним из лучших научно-популярных фильмов в СССР:

«Картина „Туберкулез” должна быть, несомненно, отнесена к числу наших успехов и достижений. — Отмечал обозреватель российского журнала «Советское кино». — Отправной точкой ее конструкции взят сам по себе малозаметный, в смысле обыденности, факт, — смерть рабочего от чахотки, и вокруг этого факта дана интереснейшая картина, посвященная туберкулезу. Своим ходом лента ставит ряд вопросов: что такое туберкулез, как им заражаются, каковы пути борьбы и т. д. По мере своего развертывания фильма достаточно ясно, четко и наглядно отвечает на все эти вопросы. Так, первые две части разбирают заболевание с клинической и патологическо-анатомической стороны. Зритель видит коховскую палочку, наблюдает пути внедрения ее в организм, течение заболевания, разрушительные процессы в организме и т. д. Последние три части уделяют все свое внимание процессу борьбы с заболеванием. Здесь зритель знакомится с тем, что туберкулез есть социальная болезнь, обусловливаемая общими условиями труда и быта; борьба за их оздоровление — это первый вывод фильмы. Дальше показываются диспансеры, ночные санатории, туберкулезные институты, дома отдыха, курорты и т. д. и т. д., т. е. вся цепь профилактических и лечебных мероприятий по борьбе с туберкулезом. Величина туберкулеза, как социального зла, здесь воочию вырастает

1063.1-ая Госкинофабрика ВУФКУ: [Ред. ст.] // Искусство трудящимся. — 1925. — № 52. — 24 ноября. — С. 11.
1064. «День газеты»: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 3. — 12 февраля. — С. 6.
1065. ВУФКУ у 1926 році: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 13. — С. 28. Всего в 1925 году, по сообщениям прессы, по договору с Наркомземом, ВУФКУ обязывалось выпустить восемь культурфильмов. См.: Вісті ВУЦВК. — 1925. — 13 лютого.
1066. ВУФКУ у 1926 році: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 13. — С. 28; Театр — музика — кіно. — 1925. — № 3. — С. 7; Культура і побут. — 1925. — 14 червня.
1067. Новые фильмы: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 3. — С. 7; Вісті ВУЦВК. — 1925. — 11 жовтня.

перед зрителем; но зато здесь же выясняется все значение в деле успешной борьбы с этим заболеванием, как коллектива в целом, так и отдельных его индивидуумов, которые, относясь сознательно, могут во многом себя предохранить от заболевания. Сделана фильма чисто и тщательно. Надо возможно скорее перевести надписи, сделанные по-украински, на русский язык, чтобы не задерживать выпуска этой полноценной научно-популярной фильмы в наши рабочие клубы»[1068].

Также в 1925 году вышли и другие этнографические и производственные культурфильмы: «Добыча и коксование угля в шахтах Донбасса» (133 м)[1069], «Еврейские земледельческие колонии» (опер. Г. Дробин), «Одесские курорты» (65 м; опер. И. Гудима)[1070].

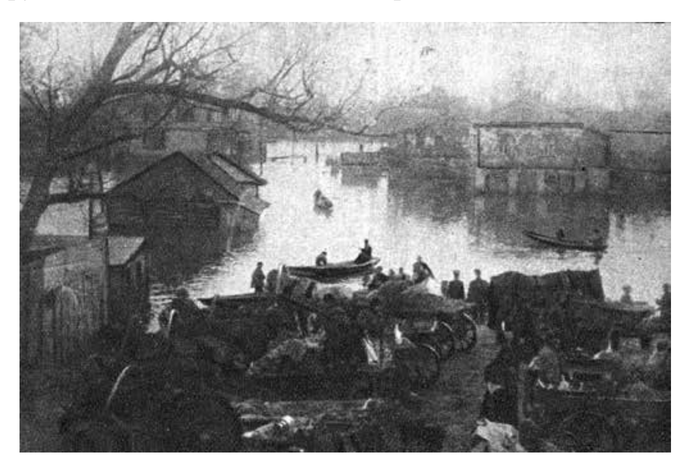
Всего по данным ВУФКУ за три года (1923–1925) было выпущено 165 короткометражных научных и хроникальных картин[1071]. Их демонстрировали в клубах, на сельских киноустановках, в специальных «научных кинотеатрах» (первый такой кинотеатр — им. В. Короленко — открылся в 1922 году в Одессе).

В 1926 году наметился количественно-качественный подъем производства культурфильмов в Украине. На экран выходят этнографические, учебные и сельскохозяйственные культурфильмы: «Донбасс — вечный революционер», «Дом отдыха в Немирове», «На проскуровщине», «На южном берегу Крыма», «Политэкономия» (сцен. Волобуев), «Алкоголь», «Медицина на Украине», «Образование на Украине», «Засуха», «Сахарная промышленность на Украине», «Сельское хозяйство лесостепи», «Сельское хозяйство степи», «Буряк помог»[1072]. По заказу концессионного предприятия «А. А. Реш-сбор-сырье» ВУФКУ выпускает картину «Борьба с сусликами» (реж.: Б. Дуберштейн, Л. Могилевский)[1073].

1068. Советская фильма: [Ред. ст.] // Советское кино. — 1926. — № 8. — С. 31.
1069. Общественная читка киносценариев: [Ред. ст.] // Кино-неделя. 1924. — № 37. — 14 октября. — С. 19.
1070. Кинорепортаж: [Ред. ст.] // Театральная неделя. — 1925. — № 12. — 31 мая. — С. 11.
1071. ЦДАВО України. — Ф. 2708. — Оп. 2. — Спр. 576. — Арк. 237.
1072. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театральний тиждень. — 1926. — № 4(35). — С. 7.
1073. Кіно: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 14(23). — 6 квітня. — С. 13; Театр — музика — кіно. — 1926. — № 22. — С. 12; Театральная неделя. — 1926. — № 7. — 20 апреля.

Кадры из культурфильма «Буряк помог». 1926 г.

Начиная с 1926 года, ВУФКУ начинает активно привлекать к сотрудничеству ученых Всеукраинской Академии Наук (ВУАН). Самому опытному в то время режиссеру ВУФКУ П. Чардынину поручается съемка этнографического фильма «Украина»[1074]. Съемки продолжались в течение года (география, этнография, топография, исторические места Украины). Над материалом для этого фильма работали в Киеве экономист Барзаковский и профессора ВУАН, под руководством профессора Шарлеманя[1075]. В это же время производятся съемки этнографического фильма «Днепровские пороги» под руководством академика Д. Яворницкого[1076].



Кадр из кинохроники «Киев». 1927 г.

В 1927 году ВУФКУ продолжает расширять производство кинохроники и культурфильмов. В тематический план культурфильмов включают темы, на которые уже имелись сценарии: «электрификация» (Днепрострой), «горная промышленность», «сельскохозяйственный фильм», «Киев», «Цит» (Центральный институт труда), «каменноугольная промышленность», «этнографический фильм» (памятники и разные интересные пейзажи), «металлургия», «тракторизация», «физкультура», «анатомия», «быт» (цикл короткометражных фильмов)[1077].

На экран выходят этнографические ленты: «Бахчисарай» (реж. К. Томский; конс. Баданинский), «Крым» (6 ч.; реж. К. Томский), «Евреи на земле» (512 м; реж. А. Роом), «Киев» (реж. С. Чарский)[1078], «Луганск» (авт.-опер. Б. Цейтлин), «Конча-Заспа» (3 ч.; реж. В. Заноза; конс. Н. Шарлемань). Производственные картины, или, как их тогда называли, «техфильмы» были представлены работами «Коксование угля» (опер. К. Куляев) и др. Среди учебных лент отметим две — «Тело человека» (сцен. докт. Лаврентьев)[1079] и «Учись плавать». К производству некоторых картин ВУФКУ также привлекает ученых ВУАН[1080].

1074. Коммунист. — 1926. — 1 февраля.
1075. Ю. Я. «Вся Україна» / Ю. Я. // Культура і побут. — 1926. — № 15. — 11 квітня. — С. 1; Дубняк К. ВУФКУ і краєзнавство / К. Дубняк // Культура і побут. — 1926. — № 17. — 25 квітня. — С. 6; «Україна»: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 20. — Серпень. — С. 31.
1076. Дніпровські пороги на екрані: [Ред. ст.] // Зоря. — 1926. — Ч. 20. — Серпень. — С. 31.
1077. Кинохроника: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 18(70). — 15–21 березня. — С. 7.
1078. Чарів С. Об’єктивом по Київу / С. Чарів // Кіно. — 1927. — № 15/16(27/28). — Серпень. — С. 12–13.
1079. Культурные фильмы: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 12(64). — С. 8; Етапи кінохроніки: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 14/15(55/56). — 19 квітня. — С. 12. Любопытно отметить, что в 1925 году фильм подобной тематики «Как устроено человеческое тело» (5 ч.; сцен. докт. Галкин) был снят в РСФСР. Это был малоинтересный фильм, смонтированный из старых киноматериалов. См.: Журавлев А. Ф. Кинопромахи / А. Ф. Журавлев // Рабочий зритель. — 1925. — № 14. — 9 апреля. — С. 10–11.
1080. Науковий фільм: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 17(58). — 3 травня. — С. 17.

В 1926 году разворачивается грандиозное строительство Днепрогэс (Днепрострой) — крупнейшей гидроэлектростанции юга Украины. Строительство велось силами всего СССР и являлось важнейшей задачей, поставленной ЦК ВКП(б), и находилось под пристальным вниманием правительства. Естественно, такое событие получило широкое отражение в кинематографе. ВУФКУ начинает широкомасштабные съемки картины «Днепрогэс» (сцен. и реж. Г. Затворницкий). Снимали материал операторы Д. Сода, К. Куляев и Б. Цейтлин[1081]. Экспедиция произвела засъемку днепровских порогов и ближайших местностей вблизи Днепростроя, имеющих историческое, географическое и экономическое значение. Съемки производились от Киева до Запорожья включительно. Экспедиция также зафиксировала на пленке ряд взрывов, перемычку Днепра, сцены из жизни крестьян, живущих в окрестностях Днепростроя. Съемки проходили под руководством профессора ВУАН А. С. Синявского, консультантами выступили профессор Александров и Веденеев[1082].

Эти материалы частично вошли в документальный очерк «Днепр» по агитационно-патетическому сценарию Нежданова[1083]. Картина строилась по принципу чередования исторических фактов с современностью и недалеким будущим. Фильм демонстрировался на Всеукраинской выставке народного хозяйства и на международных выставках в Чехословакии и Голландии. В дальнейшем ВУФКУ планировало постоянно проводить киносъемки хода работ на Днепрострое[1084].

«Днепрогэс» вышел к десятилетней годовщине Октябрьской социалистической революции наряду с другими выпущенными юбилейными документальными фильмами: «Как это было», «Десять лет», «Одиннадцатый», «Днепрогэс» и, очевидно, «Вчера и сегодня» — хроника в 9 частях (2 490 м)[1085].

Режиссер Глеб Затворницкий культурфильмы распределял на три категории: 1. Школьный фильм, предназначенный в качестве учебного пособия для школ всех типов, специальных и исследовательских институтов, лабораторий и т. п.; 2. Научно-популярный фильм, рассчитанный на широкую аудиторию и преследующий не столько учебные, сколько образовательно-культурные цели. 3. Кинохроника — своеобразный тип газеты, зрительной информации, отражающий актуальные события. Причем материал для школьного фильма требует особой системы, особых педагогических методов, рассчитанных на тот или иной возраст школьников и диапазон их знаний в той или иной области[1086].

Кроме статьи Затворницкого, в украинской прессе тех лет вышло еще несколько работ, посвященных культурфильмам[1087]. Отметим, что качество украинских культурфильмов в 1920-е годы было не на высоком художественном уровне.

1081. Культурные фильмы: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 12(64). — С. 8; Съемки на Днепрострое: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13(65). — 1 сентября. — С. 12; «Дніпрельстан»: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 18/19(88/89). — 22 травня. — С. 15.
1082. Съемки на Днепрострое: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 13(65). — 1 сентября. — С. 12.
1083. Л. Л. Днепрострой и кино / Л. Л. // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 15(67). — 22–28 лютого. — С. 6.
1084. Культурные фильмы: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1927. — № 12(64). — С. 8.
1085. Затворницький Г. ВУФКУ до Жовтня / Глеб Затворницький // Кіно. — 1927. — № 18(30). — Жовтень. — С. 9; ЦДАВО України. — Ф. 1238. — Оп. 1. — Спр. 32. — Арк. 351.
1086. Затворницький Г. Культур-фільм / Гліб Затворницький // Кіно. — 1926. — № 12. — Грудень. — С. 10–11.
1087. См.: Могилевський Л. Чи корисні виробничі фільми? / Леонід Могилевський // Кіно. — 1926. — № 8. — Червень. — С. 27; Копелев А. Наука. Кіно. Діяпозитив. Клуб / А. Копелев // Кіно. — 1926. — № 9. — Липень. — С. 11–13; Науковий фільм: [Ред. ст.] // Культура і побут. — 1927. — № 5. — 5 лютого. — С. 9.

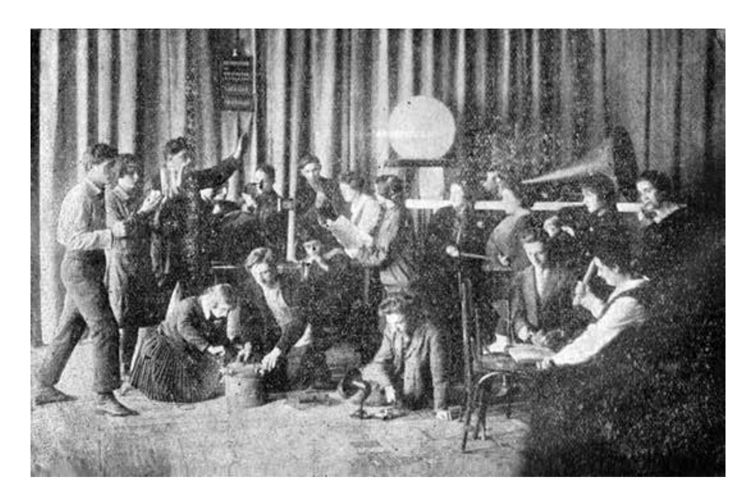
Это объясняется и нехваткой опытных профессионалов, и тем, что руководство ВУФКУ уделяло мало внимания развитию культурфильмов, которые были для него малозначительным и второстепенным делом. Отсюда и отсутствие в Украине, в отличие от РСФСР, глубокой теоретической базы[1088].

До 1928 года Одесская кинофабрика делала культурфильмы в небольшом количестве, преимущественно на близком к Одессе материале. С открытием Киевской кинофабрики планировалось перевести туда все производство украинских культурфильмов. Целесообразность такого решения заключалась и в том, что в Киеве был больший научный потенциал и, следовательно, более широкие возможности привлечения к работе над культурфильмами нужных авторитетных консультантов. В Киеве работа выполнялась силами почти десяти творческих групп, каждая из которых включала режиссера, оператора, научного консультанта и других специалистов. Перед отделом была поставлена сложная задача — обеспечить выпуск культурфильмов в объеме, равном одной трети общего количества картин, создаваемых украинскими кинофабриками.

1928/29 хозяйственный год можно считать настоящим началом широкого развертывания производства культурфильмов в украинском кинематографе. Только с 1928 года начинается плановое производство фильмов. ВУФКУ разрабатывает тематический план культурфильмов совместно с представителями профсоюзов, ВУАН и ОДСК. Тематический план включал темы, охватывающие различные направления науки и техники, образования и медицины: «Механика нормальных родов», «Скарлатина», «За здоровую смену», «Культурное строительство потребительской кооперации», «Производственная работа потребительской кооперации», «Торговая работа потребительской кооперации», «Экспорт Украины», «Экспорт мясопродуктов», «Техника безопасности в металлургической промышленности», «Техника безопасности в угольной промышленности», «Рыбоводство и рыболовство», «Ветер», «Лягушка и ее детеныши». Все вышеупомянутые темы, за исключением трех последних, предполагали выпуск полнометражных картин[1089].

1088. В РСФСР в 1920-е годы вышли десятки теоретических работ, посвященных развитию культурфильмов. К примеру, см.: Тихонов Н. П. «Научная» кинокартина и научная кинематография / Н.П. Тихонов // Кино. — 1922. — № 1. — 20 октября. — С. 18–21; Миклашевский К. Научный фильм, как двигатель сельскохозяйственной культуры у нас и за границей / К. Миклашевский // Кино-неделя. — 1924. — № 21. — 24 июня. — С. 7; Опарин А. Кино как орудие научной пропаганды / А. Опарин // Кино-журнал АРК. — 1925. — № 2. — Февраль. — С. 23; Калашников А. Кино на культфронте / А. Калашников // Советское кино. — 1925. — № 4/5. — Сентябрь–октябрь. — С. 27–29; В. Г. О научно-популярных фильмах / В. Г. // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 1. — Январь. — С. 14; В. Г. Положения и перспективы научно-воспитательного кино / В. Г. // Советское кино. — 1926. — № 3. — Апрель. — С. 12–13; Асеев Н. В поисках культурной жизни / Николай Асеев // Советский экран. — 1926. — № 2. — 14 января. — С. 3–4; Галкин Н., Сухаревский Л. К созданию научной фильмы / Н. Галкин, Л. Сухаревский // Кино-журнал АРК. — 1926. — № 2. — Февраль. — С. 28; Веремиенко М. О культурфильме / М. Веремиенко // Советское кино. — 1927. — № 4/5. — Апрель–май. — С. 14–15; За культурфильму: [Ред. ст.] // Бюллетень секретариата Центрального совета Общества друзей советского кино. — 1927. — № 2. — Сентябрь. — С. 20–21; Культурфильму на экраны: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1928. — № 16. — 17 апреля. — С. 3; Дин Г. Производственно-индустриальная фильма / Г. Дин // Кино и культура. — 1929. — № 5/6. — С. 71–72; Улович В. Задачи технического оборудования производства культурфильмы / В. Улович // Кино и культура. — 1929. — № 2. — С. 70–73; Кациграс А. Культурфильма / Александр Кациграс // Кино и культура. — 1929. — № 4. — С. 10–23; Культурфильму — вперед!: [Ред. ст.] // Советский экран. — 1929. — № 21. — 28 мая. — С. 3.

1089. Борзаковський О. Наш культур-фільм / Ол. Борзаковський // Кіно. — 1929. — № 8(55). — Квітень. — С. 3.



Радиодрамстудия (РЕДС) на озвучивании фильма «Днепрельстан». 1928 г.

Для объединения работы над культурными и производственными фильмами и кинохроникой при производственном отделе ВУФКУ в Киеве организуется подотдел по производству культурфильмов под руководством Н. Капчинского[1090].

В 1928 году ВУФКУ выпускает фильм «Днепрельстан» (автор.-опер. Б. Цейтлин), продолжающий рассказ о строительстве Днепрогэс, начатый в картинах 1927 года «Днепрогэс» и «Днепр»[1091].

Медицинская тема была представлена в нескольких санитарно-образовательных картинах, причем все они были сделаны под наблюдением практикующих врачей и профессуры ВУАН. Картина «Бешенство и борьба с ним» (3 ч.; реж. Д. Волжин; конс. врач Б. Соловьёв) снималась под наблюдением патологической комиссии при ВУАН под руководством академика Мельникова-Разведенкова[1092]. Постоянная патологическая комиссия ВУАН вместе с представителями Киевского бактериологического института признала, что фильм с научной, художественной и технической точки зрения сделан хорошо и пригоден для демонстрации в высших медицинских и ветеринарных учреждениях, а также среди широкой публики[1093].

Фильм «Травматизм и первая помощь на производстве» снимался под наблюдением профессоров Харьковского института гигиены и патологии труда Е. М. Кагана и Харьковского института ортопедии и травматологии М. И. Ситенко[1094].

Картина «Простуда и болезнь» (реж. Д. Волжин) снималась под руководством врача Б. Соловьева, а общую консультацию осуществляла Патологическая комиссия ВУАН[1095]. Врач Б. Соловьев руководил и съемками ленты «Физкультура» (реж. Д. Волжин), рассказывающей в научно-популярной форме о значении физкультуры в современной жизни[1096]. Отчасти к медицинской тематике можно отнести и кар-

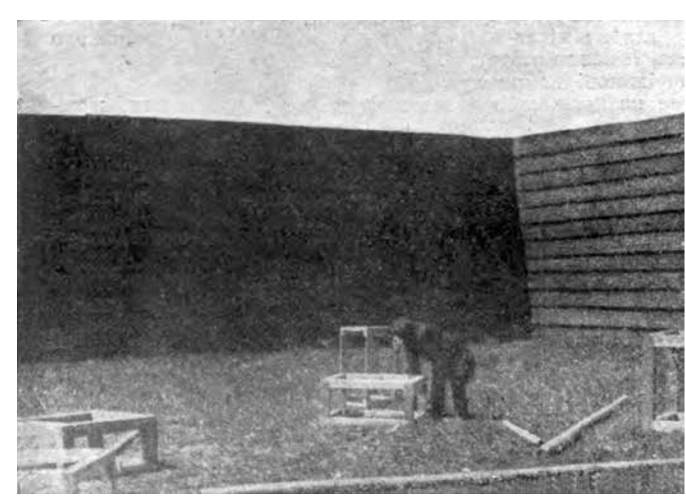
1090. Культурфильмы: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 41(142). — 23 мая. — С. 17.
1091. Дніпрельстан: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 16/17(86/87). — 7 травня. — С. 14.
1092. «Сказ та боротьба з ним»: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 15. — 1 травня. — С. 12; Нові культурфільми: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 39(140). — 15 мая. — С. 17.
1093. «Карандаш»: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 15. — 1 травня. — С. 12.
1094. Українські культур-фільми: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 8(55). — Квітень. — С. 14.
1095. Нові культурфільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 9(79). — 16 березня. — С. 16; Нові культурфільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 12. — 3 квітня. — С. 10.
1096. Культурфільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 8. — 6 березня. — С. 11; Культурфільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 8(78). — 9 березня. — С. 15.

тину «Ясли» (3 ч.; реж. и опер М. Кауфман) о работе и достижениях организаций охраны матери и ребенка[1097].

В то же время санитарно-образовательные фильмы объединенное собрание киевского общества патологов и патологоанатомической кафедры ВУАН планировали снимать самостоятельно и для этого решили организовать в Киеве экспериментальную лабораторию, которая должна была стать первой в СССР[1098].

В 1928 году был снят один из наиболее значительных и один из первых двухсерийных культурфильмов о Крыме «Ешиль-Ада» (реж. К. Томский)[1099]. В первой серии были показаны кустарные промыслы в Крыму, праздник жертвоприношения Курбан-байрам, Бахчисарай, ханский дворец, мертвые города Мангуп-Кале и Чуфут-Кале, техникум Народов Востока, а также новое промышленное строительство в Крыму[1100]. Во второй серии — быт чабанов, старое горное поселение древности город Карасубазар и виды Ялты[1101]. Этнографические картины «Каменетчина» (реж. В. Сафронов; научн. ред. проф. Г. Геринович) и «Одесса — Южная Пальмира» (реж. С. Раппопорт) были сняты с меньшим размахом.

Еще одна полнометражная картина, получившая резонанс, — «Обезьяна и человек» (6 ч.; реж. А. Уманский), была снята совместно с физиологами РСФСР[1102].



Кадр из культурфильма «Обезьяна и человек». 1928 г.

Производственные и сельскохозяйственные культурфильмы были представлены картинами «Трактор» (реж. Я. Геллер; о производстве тракторов и их применении в сельском хозяйстве)[1103], «Культура сахарной свеклы» (реж. В. Заноза; научн. ред. агроном А. Гаршин) по заказу Сахаротреста[1104], «На страже урожая» (хроникальная группа Одесского кинотехникума) о работе тракторов, провер-

1097. Френкель Л. Діти в фокусі / Лазар Френкель // Кіно. — 1928. — № 7(43). — Липень. — С. 3; «Ясла»: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 15. — 1 травня. — С. 12; Ясла: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 14/15(84/85). — 24 квітня. — С. 17.

1098. Наукове кіно: [Ред. ст.] // Зоря. — 1928. — № 1(37). — Січень. — С. 32.

1099. Новий повнометражний культурфільм: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 2(72). — 10 січня. — С. 14

1100. Крим на екрані: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 29(70). — 27 грудня. — С. 15; Новая культурфильма: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 28(129). — 18 января. — С. 17; Культурфильмы ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 33(134). — 2 марта. — С. 15.

1101. Культурфільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 37(138). — 11 апреля. — С. 17.

1102. Такке С. Людина й мавпа / С. Такке // Кіно. — 1930. — № 13(85). — Липень. — С. 89; «Обезьяна и человек» // Кинофильмы. Продукция СССР. — Москва: «Экспортиздат», 1931. — С. 29.

1103. «Трактор»: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 15. — 1 травня. — С. 12.

1104. «Культура цукрових буряків» // Радянське мистецтво. — 1928. — № 16. — 15 травня. — С. 11.

Кадр из культурфильма «Трактор». 1928 г.

ке качества посевного зерна и оборудовании сельских метеорологических пунктов[1105], «От руды — к металлу» (реж. В. Заноза), «Пчеловодство» (реж. П. Горбенко).

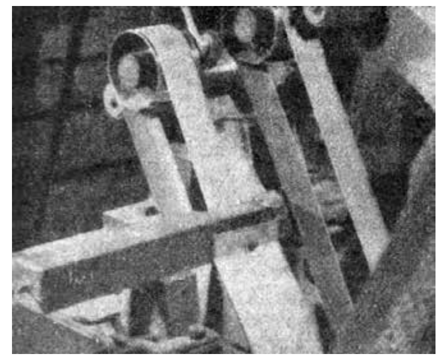
1928 год был достаточно продуктивным на научно-популярные и рекламные культурфильмы, сделанные по заказу производственных комбинатов: «Карандаш» (авт.-опер. Б. Цейтлин) — по заказу акционерного общества Мосполиграф о процессе производства карандашей — от заготовки материалов до упаковки готовой продукции[1106]; «Сорабкооп и его вредители» (реж. С. Чарский), рекламирующий деятельность Киевского союза рабочих кооперативов[1107]; «На крыльях книги» (реж. М. Шор) о развитии книжного производства, по заказу Украинского научного института книговедения[1108]; «Украинская шампань» (реж. М. Билинский) о виноградарстве на Алешковских песках в Херсонском округе. Также о создании рекламного культурфильма о кооперативной жизни, популяризировавшего идеи «широкого кооперирования масс и выявления достижений в кооперации», вел переговоры с ВУФКУ Вукоопсоюз[1109]. Итог переговоров — выпуск в 1929 году картин «Производственная работа потребительской кооперации и «Кооперативные хлебозаготовки на Украине». Отметим, ВУФКУ по договору с Главным курортным управлением Украины выпустило рекламный культурфильм «Курорты Украины»[1110].

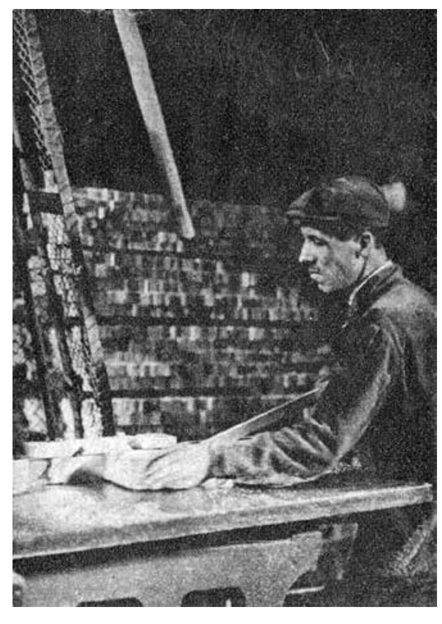
С конца 1928 года основная работа над культурфильмами сосредоточивается в Киеве. ВУФКУ вместе с ВУАН организует совместное производство культурфильмов, для чего за рубежом приобретается соответствующее техническое оборудование (доставка в Киев осуществилась в апреле 1929 года)[1111]. В отдел культурфильмов

1105. «На варті врожаю»: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 41(142). — 23 мая. — С. 17.
1106. «Карандаш»: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 15. — 1 травня. — С. 12; Цейтлин [Б]. Карандаш / Борис Цейтлин // Советский экран. — 1928. — № 18. — С. 3.
1107. Сорабкооб та його шкідники // Радянське мистецтво. — 1928. — № 15. — 1 травня. — С. 12.
1108. Нові культурфільми: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 39(140). — 15 мая. — С. 17.
1109. Фільм про кооперацію: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 1(37). — Січень. — С. 16.
1110. Українські культур-фільми: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 8(55). — Квітень. — С. 14.
1111. Виробництво наукових фільмів: [Ред. ст.] // Культробітник. — 1929. — № 10(82). — Травень. — С. 15.

при ВУФКУ в Киеве приходят преимущественно выпускники Киевского государственного музыкально-драматического института им. Н. В. Лысенко: Б. Павлов, К. Лундышев, С. Шульман, А. Уманский, Г. Крикун, Л. Твердохлебов, И. Мурин.

В 1928/29 хозяйственном году молодые киноспециалисты поставили научные, технические, культурно-образовательные, санитарно-пропагандистские фильмы: «Донбасс» (авт.-опер. Б. Цейтлин), «Торф» (реж. К. Болотов), «Суперфосфаты»





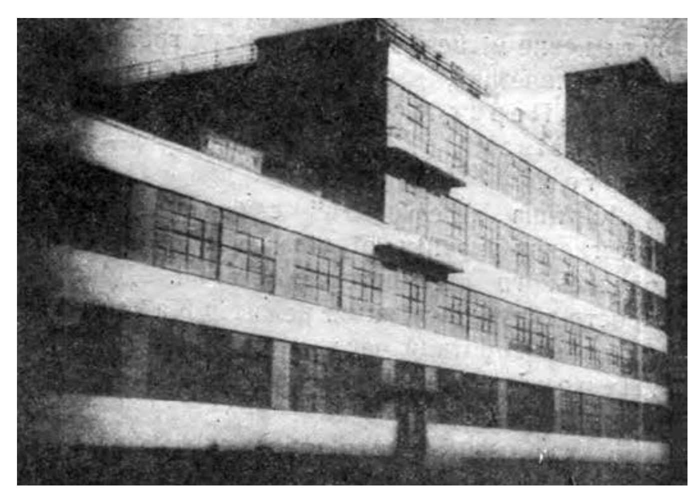
Кадры из культурфильма «Карандаш». 1928 г.

(реж. Д. Эрдман), «Производство цемента» (реж. В. Заноза), «Киноатлас Украины», «Уголь», «Лесосплав», «Коммуна» (реж. М. Капчинский), «Коксовые установки» (авт.-опер. К. Куляев), «Донуголь», «Сахарная свекла» (реж. А. Швачко), «Береги зрение».

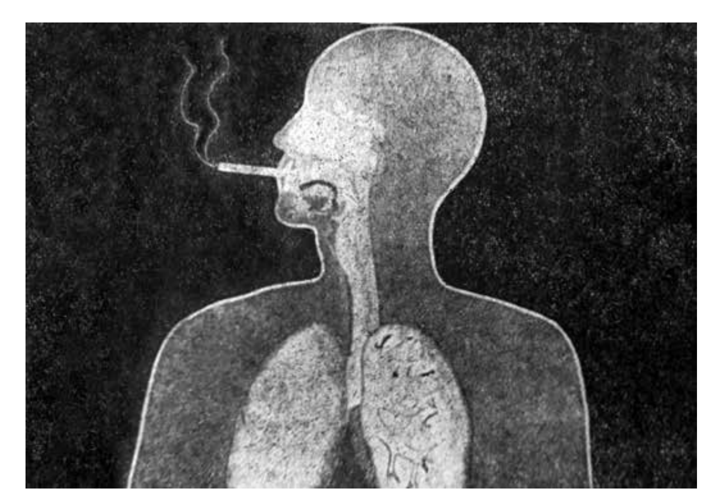
Однако в связи с перевыборами в совет руководству Киевской кинофабрики пришлось перевести все пять съемочных групп на другие участки работы. Таким образом, в течение примерно полутора месяцев эти группы работали над перевыборными темами для фильмов: «Двое», «Женщина в совете», «Мечты мои, мечты…», «Отчет Харьковского горсовета», «Отчет Харьковского окружного исполкома», «Отчет Киевского окружного исполкома»[1112]. Подобная практика на кинопроизводстве в итоге отразилась на плановых показателях. Если за первый квартал план по производству культурфильмов был перевыполнен и составил 134%, то во втором квартале из-за непродуманности руководства в планировании киносъемок план был выполнен лишь на 80%[1113]. Третий квартал не вывел общий показатель выполнения производственного плана в положительный баланс. И качество культурфильмов оказалось ниже игровых[1114]. В первом полугодии в результате неподготовленности, нехватки сценарного материала, нехватки режиссерских и операторских кадров создалась угроза большого недовыполнения промплана. 13 режиссерских групп на 1 апреля произвели 66,6% плана. Второе полугодие характеризуется тем, что фабрика мобилизовала внутренние ресурсы и вместо 13 групп работали 18–19 групп. Отдельные группы нагружались 2–3 постановками (реж. С. Чарский — 2 картины; М. Капчинский — 2; К. Болотов — 3)[1115].

1112. Борзаковський О. Указ. соч. — С. 2–3.
1113. Піврічні підсумки відділу культурфільмів ВУФКУ: [Ред. ст.] // Молодняк. — 1929. — № 9. — Вересень. — С. 102.
1114. Дорогу культурфільмові!: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 13(85). — Липень. — С. 1.
1115. Стрункий (Відділ політікоосвітнього фільму про свою роботу) / Стрункий // Кіно. — 1930. — № 19(91). — С. 18–19. С. 18.

В 1929/1930 хозяйственном году в связи с весенней посевной кампанией ВУФКУ по заказу Укрсвеклосоюза запланировало снять восемь короткометражных фильмов, которые бы освещали отдельные процессы выращивания сахарной свеклы — «Как сеять сахарную свеклу» (реж. А. Швачко) и «Удобрение свеклы» (авт.-опер. С. Чернявский). Для съемки этих картин Киевская кинофабрика сформировала специальные съемочные группы[1116], а также приступила к работе над новыми кинокартинами: «Зерновые фабрики» (реж. Г. Александров), «Машинотракторные станции» (реж. С. Комар), «Сельскохозяйственное машиностроение на Украине»[1117]. По сообщениям прессы, ВУФКУ выпустило картины «Мелиорация», «Агроминимум» (реж. А. Перегуда), «Посевкампания», «Уход за свеклой», «Удобрения» и еще восемь культурфильмов на различные темы сельских кампаний: 1) охрана скотоводства; 2) вредительство кулака в коллективе; 3) уничтожение кулаков как класса; 4) помощь города селу; 5) быт и работа коллективов[1118]. К концу года, по сообщению Отдела культурфильмов, ВУФКУ было выпущено еще пять картин о реконструкции животноводства («Свинья», «Масло», «За молочный скот», «За оздоровление скота», «Силос») и две о механизации сельского хозяйства («За машину», «Наступление на землю»)[1119]. Также были выпущены и картины других направлений: «Бросим курить», «Металлургия» (реж. В. Сафронов),

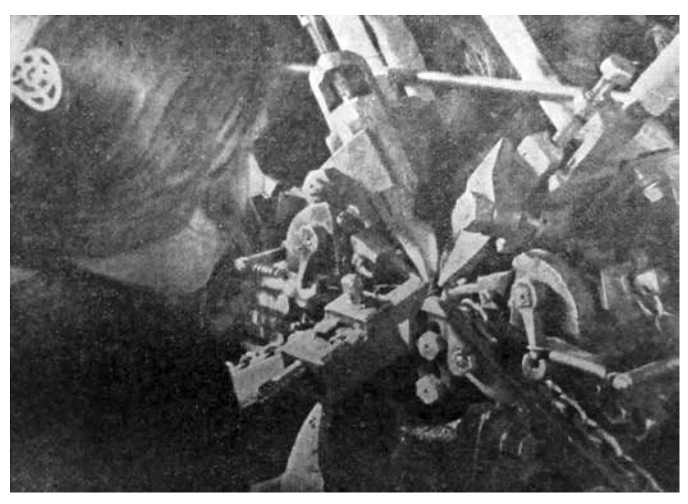


Кадр из культурфильма «Стекло». 1930 г.



Кадр из культурфильма «Бросим курить». 1930 г.

1116. ВУФКУ й весняна сівба: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 6(54). — Березень. — С. 12.
1117. Нові фільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Сільський театр. — 1929. — № 8. — С. 40.
1118. ВУФКУ для засівної кампанії: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1930. — № 7(37). — 10 березня. — С. 11.
1119. Стрункий. Указ. соч. — С. 18.



Кадр из культурфильма «От руды к металлу». 1928 г.

«Слово о печати», «Энергетика» (реж. В. Заноза, «Стекло» (реж. М. Капчинский), «Миллионы под ногами» (реж. Г. Гричер).

Отдел культурфильмов на Киевской кинофабрике также запланировал производство картин: «Законы наследственности», «От руды к металлу» (реж. В. Заноза), «За урожай», «Приморские заповедники»[1120] и заканчивал работу над школьными картинами «Ветер» (реж. А. Винницкий; об использовании силы ветра для человеческих нужд), «Как шьют ботинки», «Белое золото» и «Добыча металла»[1121]. На Одесской кинофабрике заканчивалась работа над культурфильмом «Рыболовство и рыбоводство на Украине» (реж. Я. Геллер; конс. проф. Загоровский)[1122].

Для съемки полнометражной картины «Приморские заповедники» Киевская кинофабрика снарядила три экспедиции на побережья Черного и Азовского морей, в ту часть, где находились государственные заповедники. Первая экспедиция снимала перелет птиц и весеннюю растительность степей. Вторая — провела съемки гнездового периода у птиц и работу населения этих районов. Третья — запечатлела растительность степей в Приморской полосе, а также начало осенней миграции птиц. Сценарий фильма разработали научные сотрудники ВУАН — профессора Н. Шарлемань и А. Лазаренко[1123].

В 1929–1930 годах в Украине вышло еще несколько удачных этнографических фильмов. ВУФКУ откомандировала оператора И. Лозиева в экспедицию на Тянь-Шань вместе с Зоологическим музеем ВУАН. Из привезенного обширного киноматериала было смонтировано два фильма — «По Туркмении и Бухаре с киноаппаратом» (1929; реж.-опер. И. Лозиев)[1124] и «К Хан-Тенгри» (1930, 5 ч.; реж.-опер. И. Лозиев)[1125]. Фильмы Лозиева представляли заметки участника экспедиции к Тянь-Шаню. В картине показывалась работа экспедиции, быт и условия жизни местного населения, ряд пейзажей, снятых там, где очень редко бывали люди. Несмотря на то, что фильмы Лозиева были в большей степени сродни сухому изложению фактов в путевом журнале, в целом картина получилась интересной, во многом бла-

1120. Борзаковський О. Указ. соч. — С. 2–3.
1121. Шкільні фільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 3(75). — Лютий. — С. 12.
1122. Нові культурфільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 5(77). — Березень. — С. 14.
1123. Шарлемань М., Лазаренко А. Нові культурфільми ВУФКУ / Микола Шарлемань, Андрій Лазаренко // Кіно. — 1929. — № 5(53). — Березень. — С. 12; Вісті ВУЦВК. — 1929. — 26 березня.
1124. Наші культурфільми: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 19(67). — Жовтень. — С. 16.
1125. Кинорепертуарный список фильм. — 1930. — № 7. — Октябрь. — С. 6–9; «К Хан-Тенегри» // Кинофильмы. Продукция СССР. — М., 1931. — С. 26–27.

годаря кадрам прохождения экспедицией совершенно неведомых и полных опасностей мест.

Кадр из культурфильма «По Алтаю». 1929 г.

В отличие от работ Лозиева фильм «По Алтаю» (1929; реж.-опер. Б. Слуцкий) о природе алтайских гор и быте населения Сибири был сделан гораздо интереснее. Современники отмечали прекрасную операторскую работу, динамический монтаж, до сих пор не запечатленные на кинопленке бытовые обычаи алтайцев, позволили отнести картину Слуцкого к лучшим советским этнографическим фильмам. На заседании приемной комиссии Киевской кинофабрики фильм был признан «хорошим и актуальным». Одновременно комиссия решила и в дальнейшем привлекать дебютанта Слуцкого для съемок культурфильмов[1126].

Также был признан удачным этнографический фильм «Жемчужина степи» (1930, 7 ч.; реж. М. Капчинский), снятый по заказу Наркомзема. Богатый документальный материал и эффектные съемки являлись отличительной чертой этой картины, посвященной освоению южно-украинских степей. В фильме показана и работа всемирно известного Научного института в Аскания-Нова и его достижения[1127].

Кадр из культурфильма «Жемчужина степи». 1930 г.

В области санитарно-образовательных картин была высоко оценена лента «Механика нормальных родов» (1929; реж. К. Болотов; конс. проф. Г. Писемский и врач Е. Янкелевич), рабо-

1126. Новый зритель. — 1929. — № 42(300). — 13 октября. — С. 13.

1127. Кінорежисери про постановки. М. Капчинський // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 41(142). — 12 июня. — С. 15; Ц. С[олода]р. Перлина степу / Цезар Солодар // Кіно. — 1930. — № 21/22(93/94). — Листопад. — С. 3; «Жемчужина степи» // Кинофильмы. Продукция СССР. — М., 1931. — С. 27–28; Перлина степу // Герман М., Іваницький І. Фільми виробництва фабрик Українфільму. — Харків: Мистецтво, 1934. — С. 36.

Кадр из культурфильма «Вакцинация и иммунитет». 1930 г.

та над которой продолжалась два года. Это был первый в СССР киноучебник по акушерству, предназначенный для медицинских вузов. Съемки в фильме были сделаны на богатейшем материале акушерской клиники Киевского клинического института. В фильме использовались рентгеносъемка, рапидная съемка, мультипликация[1128].

Еще более высокой похвалы удостоилась картина «Вакцинация и иммунитет» (1930, сцен. и реж. А. Уманский; конс. проф. М. Нещадименко). Это первый фильм по микробиологии, который знакомил зрителя с различными инфекционными заболеваниями. По сообщениям прессы, в фильме были показаны интересные моменты производства вакцин против тифа, дифтерии и оспы. Все съемки, связанные с микробиологией, производились в Киевском бактериологическом институте на новом микросъемочном оборудовании, специально купленном ВУФКУ для производства научных фильмов[1129].

Однако самую высокую оценку получила картина «Жизнь бабочки» (1929; реж. А. Винницкий; конс. энтомолог П. Краснюк). Картину посмотрели практически все специалисты в области энтомологии и биологии Киева и признали ее блестящей. Сравнивая ленту с зарубежными фильмами, ученые признали, что «Жизнь бабочки» сделана качественнее, чем немецкие фильмы подобной тематики[1130].

Хотя этот фильм снимался как научный, но он вопреки желанию автора превратился в фильм, имевший более широкую трактовку, — в нем затрагивалась проблема борьбы за существование, посредством убедительно представленной истории выживания отдельного вида бабочек среди насекомых, представляющих для них смертельную опасность.

Основным критерием качества культурфильмов в плане агитации и пропаганды (а не художественного уровня) считалась совершенно простая учебная форма — фильм должен решать конкретные задачи совершенно конкретными средствами и приемами[1131]. Полностью этим параметрам соответствовал полнометражный фильм А. Перегуды «На большом рубеже» (1930) по материалам Наркомзема УССР о роли агроминимума в сельском хозяйстве[1132]. Фильм был построен так, что потребность коллективизации являлась логическим выводом из представленного материала. Экспозицию фильма составляют несколько эпизодов, раскрывающие нерациональность ведения индивидуального сельского хозяйства, и вывод — спасение бедняка только в коллективе. Показав проблему, Перегуда давал и ее решения. Далее следует дидактическая часть. В этой части показаны мероприятия агроминимума и показана перспектива дальнейшего развития сел — в будущем вместо

1128. «Механізм нормальних пологів»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 7(55). — Квітень. — С. 12.
1129. Вакцинація та імунітет: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 8(80). — Квітень. — С. 14.
1130. «Життя метелика»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 19(67). — Жовтень. — С. 16.
1131. За культурно-освітній фільм: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 4(76). — Лютий. — С. 1.
1132. Перегуда О. Лани колгоспівські та фільми / Олександр Перегуда // Кіно. — 1930. — № 3(75). — Лютий. — С. 5

Кадр из культурфильма «На большом рубеже». 1930 г.

хуторов агрогорода большая индустрия сотрет разницу между селом и городом.

«Заслуга А. Перегуды заключается в том, что он смог показать общую основу производства на селе и в городе, — отмечал А. Полторацкий. — Набором очень простых параллелей, демонстрацией работы трактора, молотилки и фабричной машины А. Перегуда обнаруживает принципиальное единство механизированного сельского хозяйства с индустрией»[1133].

И все же в целом уровень культурфильмов был невысок. Причиной этому была недостаточно эффективная работа Отдела неигровых фильмов, который не сумел привлечь к работе в качестве научных консультантов наиболее ярких представителей общественных и учебных заведений. Второй причиной, негативно влияющей на конечный результат, являлась острая нехватка необходимых сценариев и профессиональных кадров.

К производству научно-технических фильмов привлекались в основном выпускники Одесского кинотехникума. Молодые специалисты начинали свою профессиональную деятельность в кинематографе именно с научных фильмов. На кинофабрике в Одессе организуется школа фабрично-заводского ученичества для подготовки специалистов вспомогательных профессий. Из учеников этой школы, а также студентов Одесского кинотехникума, из молодежи, работавшей на кинофабрике, в конце 1920-х годов создается первая комсомольская киногруппа.

В то время как Одесский кинотехникум полностью обеспечивал украинский кинематограф специалистами технических профессий, профессиональных кинорежиссеров катастрофически не хватало. В 1930 году костяк творческой группы неигровой кинематографии составляли режиссеры: Михаил Капчинский, Андрей Винницкий, В. Сафронов, Константин Болотов, Алексей Швачко, Н. Пясецкий; операторы Григорий Александров, Г. Вьюник, Алексей Емельянов, Михаил Балухтин, О. Дахно и др. У молодых сотрудников не хватало производственного опыта, а главное, образованности и культурного кругозора, что нередко приводило к поверхностному отбору тем и низкому изобразительно-выразительному уровню картин. И к работе над культурфильмами относились как к непрестижной, ведь бывали случаи, что из-за нехватки квалификации руководство кинофабрик «перебрасывало» режиссеров игрового кино в неигровую кинематографию.

«Перед режиссером советского украинского культурфильма приходится ставить довольно-таки жесткие требования, — отмечал зав. Отделом культурфильмов

1133. Озеров О. Указ. соч. — С. 159.

Киевской кинофабрики А. Борзаковский. — Кроме соответствующей киноквалификации, режиссер культурфильм должен быть, конечно, вообще культурным, образованным человеком. Наконец — человеком, не чужим украинской культуре, чтобы оправдать существование украинской кинематографии и украинского культурфильма в частности. Понятное дело, чтобы воспитывать такие кадры, придется потратить не месяцы, а годы. Эту часть работы мы только начинаем. Есть факторы, которые в условиях нашего кинопроизводства мешают этой задаче, и есть — способствующие ей. К первым относится глубоко укоренившийся среди большинства киноработников взгляд на культурфильмы, как на продукцию низшего сорта»[1134].

А. Швачко в центре на съемке культурфильма «Вредители свеклы». 1930 г.

В середине 1920-х годов наблюдалась тенденция создания публицистического игрового фильма, фактически далекого от подлинной художественно-игровой кинематографии. Герои таких фильмов схематически иллюстрировали тот или иной тезис компартии. Естественно, что лишенные психологической глубины схемы-образы заведомо предопределяли низкое художественное качество фильма. Таким образом, начал вырабатываться своеобразный стандарт, и произошло так, что подобные произведения стали классифицировать как «агитпроп-фильмы» — по аналогии с неигровыми картинами первых послереволюционных лет, имевшими прямое агитационно-пропагандистское назначение и выпускавшимися в связи с различными политическими кампаниями, празднествами и т. п.

Кадр из культурфильма «За четвертую смену». 1930 г.

1134. Борзаковський О. Указ. соч. — С. 2–3.

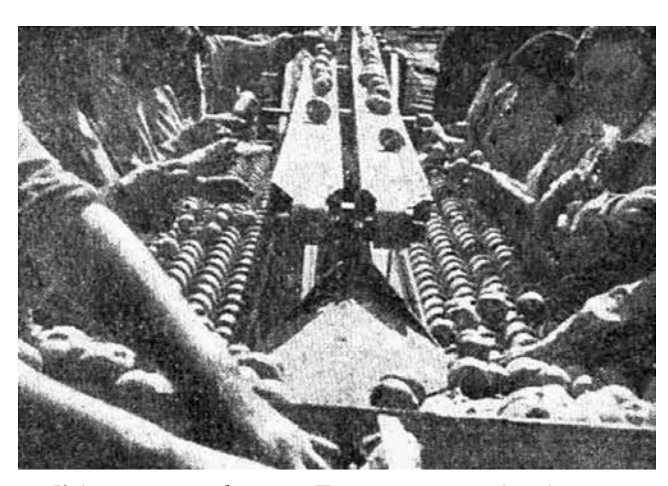
Агитпропфильм становится синонимом антихудожественности, примитивизма, схемы. С другой же стороны, это понятие начали смешивать с понятием «культурфильм». Одним из примеров может служить картина «Гонорея» (1927; сцен. докт. Фурманов; реж. М. Шор). Тогда ее классифицировали как «сюжетно-игровую культурфильму»[1135]. В действительности же это была достаточно слабая мелодрама, ничего общего не имеющая с научно-популярной и учебной кинематографией, несмотря на то, что работой над научно-популярной частью картины руководил директор Института им. Главче — доктор Харошин[1136], а художником выступил известный мастер В. Кричевский[1137]. Пресса даже сообщала, что на фильм «Гонорея» получен ряд заявок от НК Здоровье союзных республик.

Кадры из культурфильма «Смотри в оба». 1929 г.

К работе над культурфильмами кроме опытных специалистов привлекали и молодежь. Среди них были Георгий Стабовой, Григорий Гричер, Арнольд Кордюм, Евгения Григорович, Лидия Островская, С. Кореняк и другие. С целью улучшения качества картин были разработаны методические указания, в которых впервые давалось определение короткометражных фильмов — политико-просветительных, учебно-инструктивных, киноочерка, киноплаката, фельетона и т. д.

На качество, а главное — на пропагандистское предназначение кинохроники и культурфильмов все чаще обращают внимание партия и правительство во второй половине 1920-х годов. В это время издается ряд постановлений, на-

1135. Бузько Д. «Гонорея» (Нотатки про культур-фільм) / Дмитро Бузько // Кіно. — 1928. — № 3(39). — Березень. — С. 11.
1136. Випуск кінохроніки: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1926. — № 12(21). — 23 березня. — С. 18.
1137. Нове мистецтво. — 1927. — № 18(59). — 27 вересня. — С. 18.



Кадр из культурфильма «Промышленное садоводство». 1930 г.

правленных на улучшение и расширение выпуска и демонстрации фильмов научно-образовательного характера. 15 мая 1929 года XI Всеукраинский съезд Советов принимает специальное постановление[1138], 19 июня того же года выходит совместное постановление ВУЦИК и СНК УССР «О предоставлении государственным учреждениям и предприятиям, профессиональным, кооперативным, общественным и научным организациям права демонстрировать кинофильмы научно-просветительного содержания»[1139]. Также в 1929 году СНК УССР принимает постановление, которое определяло линию производства фильмов, так называемых «неигровых» — предписывающее ассигновать на выпуск образовательных фильмов не менее 30% всех ассигнований кинопроизводства[1140]. Еще одно постановление «Об увеличении производства и показа политико-просветительных фильмов» СНК СССР принял 7 декабря 1929 года[1141].

Говоря о кинопублицистике, получившей широкое развитие в украинском кинематографе второй половины 1920-х годов, нельзя не упомянуть об интересном явлении — рождении мультипликации.

Анимация в Украине берет свое начало в 1927 году, с выходом первого графического украинского мультипликационного фильма «Сказка о соломенном бычке» (реж. и худ.-мульт. В. Левандовский). Работа над фильмом началась в Харькове, но в дальнейшем авторы переехали в Одессу на организованную при кинофабрике Центральную мультипликационную мастерскую. В основу мультфильма «Сказка о соломенном бычке» был положен сюжет популярной народной сказки.

1138. Культурне будівництво в Українській РСР. Важливіші рішення комуністичної партії і радянського уряду, 1917–1959 рр. Збірник документів. Том 1. 1917 — червень 1941 рр. — К.: Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. — С. 448.

1139. О предоставлении государственным учреждениям и предприятиям, профессиональным, кооперативным, общественным и научным организациям права демонстрировать кинофильмы научно-просветительного содержания: Постановление ВУЦИК и СНК УССР № 145 от 19 июня 1929 г. // Збірник Законів і Розпоряджень Робітничо-селянського Уряду України. — 1929. — Відділ перший. — № 18. — 13 серпня. — Ст. 145; Про надання державним установам і підприємствам, професійним, кооперативним, громадським і науковим організаціям права демонструвати кінофільми освітнього змісту: Постанова ВУЦВК та РНК УСРР від. 19 червня 1929 р. // Культурне будівництво в Українській РСР. Важливіші рішення комуністичної партії і радянського уряду, 1917–1959 рр. Збірник документів. Том 1. 1917 — червень 1941 рр. — К.: Державне видавництво політичної літератури УРСР, 1959. — С. 460–461.

1140. Стрункий. Указ. соч. — С. 19.

1141. Об увеличении производства и показа политико-просветительных фильмов: Постановление СНК СССР от 7 декабря 1929 г. // Собрание Законов и Распоряжений Рабоче-крестьянского Правительства Союза Советских Социалистических Республик. — М., 1929. — № 75. — Ст. 738.

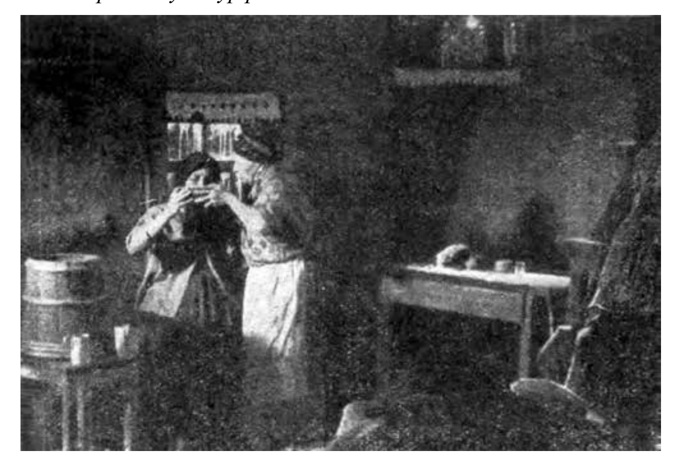
Кадр из культурфильма «Подготовка семян к посеву». 1930 г.

Мультипликаторы Украины начали свою деятельность с создания киноанонсов, пропагандистских «живых диаграмм» на темы социалистического строительства, политических кинокарикатур, которые первоначально включались в качестве отдельных сюжетов в выпуски хроникальных киножурналов «Кинонеделя ВУФКУ» (1927–1929), «Киножурнал» (1929–1930). В то время считалось, что мультипликация играет в хроникальных фильмах важную роль, в расшифровке и объяснении происходящего в сюжете. Считалось нормой включать в каждый хроникальный фильм 50–60 метров мультипликации[1142]. Приведем примеры некоторых картин: Мультлозунг о выборах в горсовет, «Днепрострой»[1143] (реж.-мульт. Е. Макаров; «Кинонеделя ВУФКУ», 1927, спецвыпуск), мультиплакат о займе индустриализации» («Кинонеделя ВУФКУ» [№ 46/89], 1928), мультшарж, посвященный транспорту («Кинонеделя» № 10/105, 1929), мультипликационный фельетон «Сказка о всеобщем разоружении» (острая сатира на империализм; реж.-мульт. М. Вейцман, «Киножурнал» № 22/117, 1930), «Берегите бумагу» (критика бюрократии; реж.-мульт. Ройтман, «Киножурнал» [№ 2/168], 1930), мультипликат о строительстве в Киеве Дворца искусств («Киножурнал» № 10/176, 1930). Изредка графическая анимация использовалась в игровых фильмах. К примеру, в картине «Октябрюхов и Декабрюхов» титры в эпизодах белоэмигрантского Парижа были сделаны в духе сатирических плакатов «Окна РОСТА»[1144].

1142. Етапи кінохроніки: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 14/15(55/56). — 12 квітня. — С. 12.
1143. В 1928 году вышел культурфильм «Днепрельстан» (автор.-опер. Б. Цейтлин), в котором также использовалась графическая анимация. См.: Робота мультиплікаційного кабінету ВУФКУ // Нове мистецтво. — 1927. — № 18(59). — 27 вересня. — С. 13; Дніпрельстан: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1928. — № 16/17(86/87). — 7 травня. — С. 14.
1144. Маяковський на екрані: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 37(138). — 11 апреля. — С. 18.

Кроме анимационных вставок в киножурналы, аниматоры изготавливали мультипликационные анонсы (к примеру, сохранились анонсы фильмов «Одиннадцатый» (1928, реж.-мульт. Е. Макаров) и «Проданный аппетит», входивший в «Киножурнал ВУФКУ»). Также весьма распространенными в то время были мультипликационные врезки в культурфильмы. Специального оборудования для производства мультфильмов еще не было. Изготовлением мультфильмов занимался мультипликационный кабинет, организованный в начале 1927 года при Центральной кинолаборатории в Киеве. В ноябре его преобразовали в центральную мультипликационную мастерскую, которая, кстати, установила связь с известным мастером мультипликации В. Старевичем[1145]. В мультипликационной мастерской в основном работали выпускники Киевского государственного художественного института. Первоначально возглавляли мастерскую художники Вячеслав Левандовский и Владимир Девятнин, а в дальнейшем эту должность занял художник Евгений Макаров[1146].

Кадры из культурфильма «Рождение человека». 1930 г.



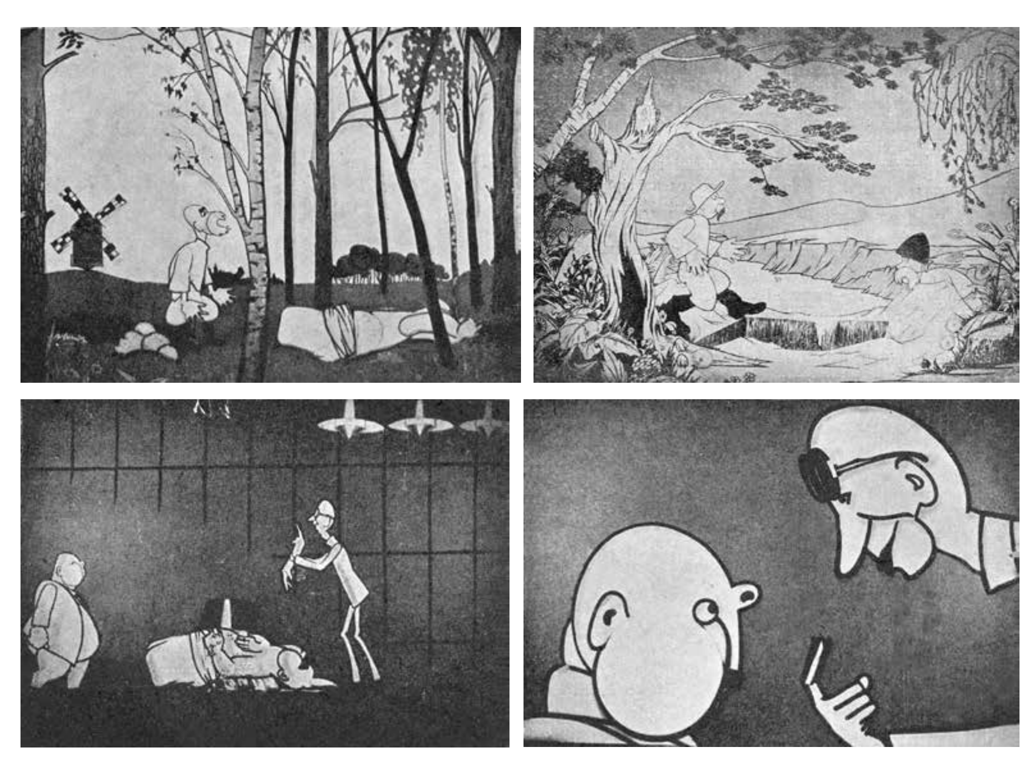
Одной из первых крупных (более 100 метров) мультипликаций, сделанной в кабинете для культурфильма, была мультипликация для картины «Механика нормальных родов» (1928; реж. К. Болотов), предназначенной для учащихся высших и средних медицинских учебных заведений[1147]. В 1928–1929 годах на Киевской кинофабрике к мультипликации обращается режиссер А. Уманский в культурфильмах «Вакцинация и иммунитет», «Сыпной тиф», «Брюшной тиф», «Дизентерия», «Рождение человека»[1148]. В создании этих мультипликаций участвовали студенты Одесского кинотехникума и кинолюбители Харькова.

1145. Девят[н]ін В. Мультиплікований фільм / Володимир Девятнін // Кіно. — 1927. — № 6(17). — Березень. — С. 3.
1146. Робота мультиплікаційного кабінету ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 18(59). — 27 вересня. — С. 10.
1147. Нові культурфільми ВУФКУ: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1928. — № 18. — 15 червня. — С. 12.
1148. «Механізм нормальних пологів»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 7(55). — С. 12.

Кадры из мультипликации «Десять». 1927 г.

Также в 1927 году графическая анимация была использована в культурфильме «Десять лет», посвященном юбилею октябрьской революции. В картине графическая мультипликация была совмещена с хроникальными кадрами времен гражданской войны и восстановления народного хозяйства. Авторы использовали материалы Госплана и создали, как отмечалось в прессе, «первый культурфильм статистики революционного строительства в УССР»[1149].

1149. Затворницький Г. ВУФКУ до Жовтня / Гліб Затворницький // Кіно. — 1927. — № 18(30). — Жовтень. — С. 9.



Кадры из мультипликации «Украинизация». 1927 г.

Очевидно, анимационная часть этого фильма вышла в расширенном варианте в виде отдельного мультипликационного фильма «Десять» по сценарию С. Драгоманова и М. Мокотинского (1927, реж. М. Макотинский; мультипл.: Е. Макаров, В. Левандовский; худ.: В. Девятнин, Г. Дубинский, Н. Фетисов)[1150]. В фильме освещались основные хозяйственные и культурные достижения УССР.

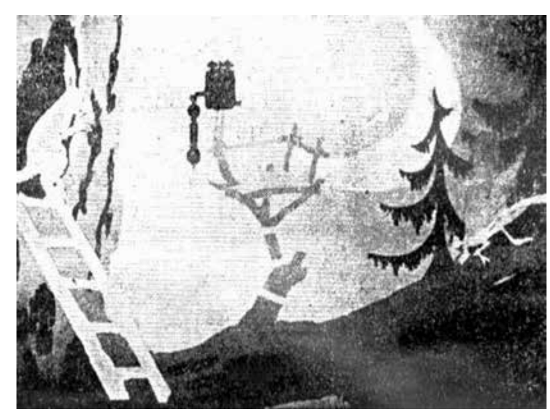
По сообщениям прессы, в 1927 году в Одессе Мультипликационным кабинетом ВУФКУ также были закончены еще два анимационных фильма, но так и не выпущены на экраны. Анимационный агитфильм «Украинизация» (сцен.: Л. Френкель, Д. Урин; реж. и худ-мульт. В. Левандовский; при уч. В. Девятнина) пропагандировал изучение украинского языка[1151]. Г. Лойко, работавший в то время ассистентом мультипликатора, объяснил причину запрета хорошо сделанной с технической стороны картины «Украинизация» чрезмерной националистической направленностью, по мнению Главреперткома[1152].

Вторая картина, не вышедшая на экран, была посвящена выходцам из Италии, участникам движения за права рабочих Сакко и Ванцетти, незаконно приговоренным в Америке к смертной казни (сцен. и реж.-мульт. Е. Макаров; худ.: В. Девятнин, В. Левандовский)[1153]. В фильме использовался оригинальный анимационный при-

1150. ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 23(64). — 7 листопада. — С. 15.
1151. Робота мультиплікаційного кабінету ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 18(59). — 27 вересня. — С. 10.
1152. Лойко Г. С. Рисований фільм на Україні / Г. С. Лойко // Радянське кіно. — 1935. — № 3/4. — Жовтень-листопад. — С. 47.
1153. Фільм пам'яті Сакко й Ванцетті: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 16(57). — 12 квітня. — С. 19.

ем «живой плакат»[1154]. В фильме Главрепертком обнаружил «тенденции кулацкой идеологии»[1155].

Но кроме агитмультфильмов для взрослой аудитории, попадали под запрет и детские мультфильмы. Так, в 1928 году был запрещен единственный детский мультфильм «Сказка о белке-хозяюшке и мышке-злодейке» (по мотивам народной сказки о трудолюбивой белочке и ленивой мышке, которая поедает беличьи зимние запасы; сцен. Б. Туровский; реж. и худ. В. Левандовский; худ.-мульт.: В. Левандовский, В. Девятнин)[1156]. Не вышел на экраны и детский анимационный фильм «Ивась» (сцен., реж. и худ. В. Девятнин), работы над которым велись в Мультипликационной мастерской при Киевской кинофабрике в конце 1920-х годов.



Кадр из мультипликации «Сказка о белке-хозяюшке и мышке-злодейке». 1928 г.

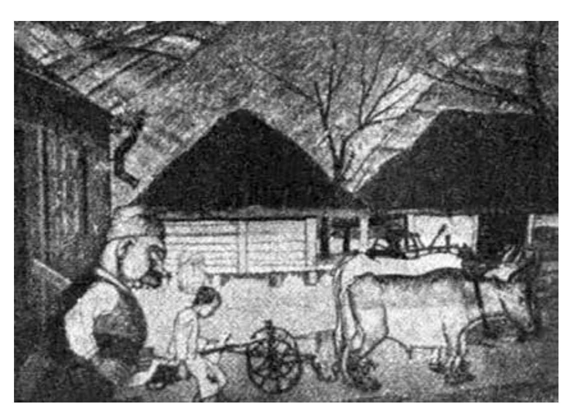
Причиной попадания «на полку» анимационных фильмов в 1920-е годы было несерьезное отношение к мультипликации руководства украинской кинематографии. По мнению чиновников, мультипликация в кинематографическом процессе Украины имела второстепенное значение. Темы анимационных фильмов утверждались на кинофабрике, а в дальнейшем полностью законченные фильмы принимал худсовет ВУФКУ и Главрепертком.

С вводом в строй Киевской кинофабрики и открытием при ней мультипликационной мастерской ударными темпами начинается производство мультфильмов агитационно-пропагандистского характера. В 1930 году мастерская готовила к выпуску восемь мультипликаций, иллюстрирующих лозунги весенней посевной кампании. Для всех этих фильмов Укртеакиноиздат планировал выпустить специальные либретто[1157].

Фильм «Посевная кампания и коллективизация» экранизировал лозунг «превратим посевкампанию в генеральное наступление против кулака». В фильме в гротескной форме была представлена борьба паука-кулака с трактором и другие моменты, связанные с лозунгами современности. Фильм делала мультгруппа, состоявшая из молодых художников Киевского Художественного Института во главе с художником-мультипликатором Левандовским[1158].

Также в 1930 году Мультипликационной мастерской при Киевской кинофабрике было выпущено 15 инсценированных мультипликационных лозунгов, освеща-

1154. Робота мультиплікаційного кабінету ВУФКУ: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 18(59). — 27 вересня. — С. 10.
1155. Лойко Г. С. Указ. соч. — С. 47.
1156. Дитяча казка на екрані: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 14.
1157. Держпозика на екрані: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 3(75). — Лютий. — С. 14.
1158. Мультиплікаційний фільм для села: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 5(77). — Березень. — С. 14.

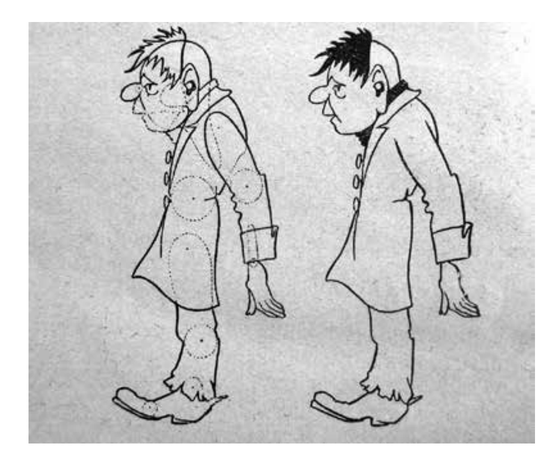


Кадр из мультипликации «Посевная кампания и коллективизация». 1930 г.

ющих различные моменты коллективизации и борьбы с кулаком[1159]. К съемке пропагандистского мультфильма о госзайме приступил Е. Макаров. По сообщениям прессы, наряду с анимацией, занимающей большую часть фильма, использовались хроникальные киносъемки[1160]. Параллельно велись работы по производству анимационных картин — «Весна большого перелома», «Гигант» и «Участок фронта»[1161].

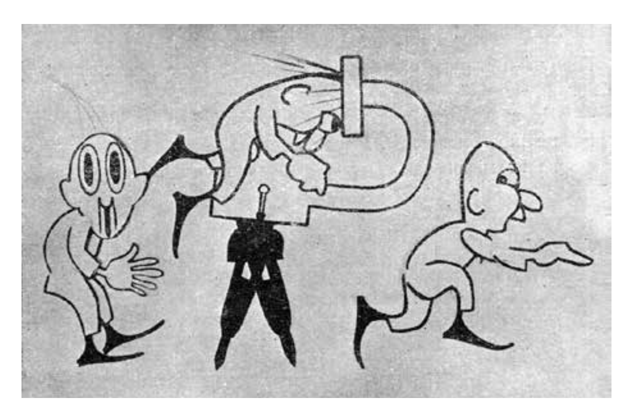
Однако, несмотря на квалификацию художников, развитие мультипликации в Украине продвигалось очень медленно. Основным препятствием было отсутствие специального оборудования, недостаточный опыт практической работы художников и отсутствие теоретической работы в области анимации.

Сначала в Украине был внедрен в производство так называемый «шарнирный метод» мультипликации. Этот метод заключался в том, что бумажная марионетка, нарисованная основном в профиль, состояла из отдельных частей, закрепленных между собой проволочными шарнирами. Этот метод имел немало недостатков. Поскольку части марионетки соединялись в одной плоскости, это не позволяло использовать ни ракурс, ни поворот вокруг оси, параллельной плоскости экрана, ни движение вглубь кадра наоборот[1162]. К тому же этот метод был весьма трудоемким, и на производство одного мультфильма уходило немало времени[1163]. К примеру, фильмы «Украинизация» и «Сказка о белке-хозяюшке и мышке-злодейке» делались около двух лет[1164]. В дальнейшем украинские аниматоры наряду с «шарнирным» начали использовать метод «перекладки»[1165].



Шарнирный макет

1159. ВУФКУ для засівної кампанії: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1930. — № 7(37). — 10 березня. — С. 11.
1160. Держпозика на екрані: [Ред. ст.] // Кіно. — 1930. — № 3(75). — Лютий. — С. 14.
1161. ВУФКУ для засівної кампанії: [Ред. ст.] // Радянське мистецтво. — 1930. — № 7(37). — 10 березня. — С. 11.
1162. Затворницький Г. Кадрозйомка / Гліб Затворницький // Кіно. — 1927. — № 21/22(33/34). — Листопад. — С. 4.
1163. Мультиплікація // Кривдин Ю. Що таке кіно / Ю. Кривдин. — Київ: ВУФКУ, 1930. — С. 26–27.
1164. Лойко Г. С. Указ. соч. — С. 48.
1165. Девятін В. Мультіплікований фільм / В. Девятін // Кіно. — 1927. — № 6(17). — Березень. — С. 3.



Рекламный анимационный фильм

В начале 1930-х годов «шарнирный метод» больше не использовался в украинской анимации. Картина «Вторая колхозная весна» стала последней, сделанной по этому методу. В 1934 году в Украине была внедрен упрощенный и более эффективный метод графической анимации на прозрачных целлулоидных листах.

Кроме графической анимации в Украине проводились эксперименты в области объемной мультипликации. В Харькове Б. Зелингер, Т. Злочевский и Д. Муха в 1929 году сделали первый в республике объемный мультипликационный фильм «Клубничное варенье» (экранизация украинской народной сказки о приключениях двух малышей и медвежонка, стремившихся попробовать клубничное варенье). Это была совместная работа Харьковского отделения ОДСК и Киевской кинофабрики[1166].

В Украине, как, впрочем, и в РСФСР технология анимации использовалась в основном как врезка в культурфильмы и кинохронику. Производились и отдельные агитационно-пропагандистские мультфильмы для взрослой аудитории. Анимация как понятный детям вид киноискусства практически не рассматривался. Кроме того, из-за отсутствия необходимых технологий и отсутствия необходимого опыта на производство мультипликационной одночастевки уходило много времени и сил. Поэтому в Украине за рассматриваемый период было произведено лишь три детских мультфильма, из которых только два вышли на экран.

В основном мультипликация использовалась, как вспомогательный художественный прием в игровых, хроникальных и научно-популярных фильмах, а также в киноанонсах и рекламных роликах. В связи с этим мало внимания уделялось развитию художественной стороне анимации. Однако благодаря работе пионеров украинской мультипликации в середине 1920-х годов этот вид киноискусства все же получил достаточное распространение в украинском кинематографе в последующие годы.

1166. Кіно. — 1929. — 15 серпня; Кіно. — 1929. — 15 листопада.

6.10 Сценарный вопрос

После окончания гражданской войны, когда советская власть окончательно утвердилась на местах и вся страна перешла на платформу НЭПа, возникла острая необходимость перестройки работы всей кинематографии. На начальном этапе развития советского кинематографа профессиональных сценаристов фактически не было, так как примитивные киноагитки не нуждались в качественных сценариях. В начале 1920-х годов игровые фильмы ставили по опубликованным еще до революции литературным произведениям, добавляя в них революционные акценты. Зачастую функции сценариста выполнял режиссер. Однако эта ситуация быстро привела к кризису киноискусства.

С организацией ВУФКУ руководители нового киноведомства взялись за налаживание стабильного кинопроизводства, но столкнулись с проблемой хронической нехватки киносценариев. В это время остро чувствовалась и нехватка постоянно работающих в кинематографе сценаристов. Растущему с каждым годом кинопроизводству постоянно недоставало сценариев, удовлетворительных в художественном отношении и устраивавших партийные органы в идейном. Сценариев было много, и кинофабрики буквально «тонули» в так называемом «сценарном самотеке». Но в этом «самотеке» лишь небольшая часть оказывалась пригодной к постановке с идеологической точки зрения. В связи с этим со второй половины 1920-х годов все чаще стали говорить о так называемом «сценарном кризисе». «Сценарный кризис» в большей степени был идеологический, а не творческий.

Когда ВУФКУ начинало свою работу, советской кинодраматургии фактически не существовало. Поэтому режиссеры обращались к старому, неоднократно проверенному источнику — литературе. На основе литературных произведений они стремились ставить фильмы, более или менее близкие духу и социальным требованиям жизни. В. Гардин, который был приглашен ВУФКУ и явился одним из первых постановщиков в Украине, в своем творчестве опирался не на оригинальные сценарии, а на литературные источники. Первой постановкой В. Гардина для ВУФКУ была «Последняя ставка мистера Энниока» (сентябрь-октябрь 1922). Сценарий картины был написан Г. Вечорой по мотивам рассказа А. Грина «Жизнь Гнорра».

В рассказе А. Грина, посвященном традиционной романической теме, нет явно выраженной социальной идеи, весь интерес сосредоточен исключительно на психологических мотивах поведения персонажей, тонко, четко очерченных. Но, по мнению кинодеятелей начала 1920-х годов, рассказ в таком виде был слишком «мелким», ему не хватало остроты. И чтобы избежать в картине этих недостатков, «Жизнь Гнорра» подвергли решительной переработке. Энниок превратился в крупного фабриканта, Гнорр — на инженера из рабочих. Между ними идет классовая борьба: Энниок отстаивает интересы буржуазии, а Гнорр — пролетариата. Линия соперничества героев за Кармен остается, но отступает на второй план.

В том же 1922 году Гардин поставил картину «Призрак бродит по Европе». Автор сценария Г. Тасин взял за основу рассказ Э. По «Маска красной смерти», переработав его, пожалуй, еще более кардинально, чем это было сделано с рассказом А. Грина. Сценарист исключил из рассказа мистический колорит и полностью изменил сюжет.

Принц Просперо из рассказа Э. По, названный в фильме императором, заперся в своем замке со своими приближенными не от эпидемии чумы, под названием «Красная смерть», а переехал на остров от взбунтовавшегося народа, и развлекается не балами, а встречами с дочерью рыбака. Живя на острове, император погибал не от таинственного незнакомца в маске, а от рук восставших бунтовщиков.

Вместе с тем многие герои других аналогичных фильмов не были еще конкретными лицами. Все эти герои были довольно далеки от реальной действительности и выражали лишь абстрактную иллюстрацию социального положения (фабрикант, рабочий, император, рыбак и т. п.). Такими же абстрактными были время и место действия, обстановка и атмосфера картин. Даже в получившем лестные отзывы критики фильме «Слесарь и канцлер» клеймо схематизма и абстрактности прослеживалось на образах всех героев картины.

Свободное обращение авторов сценариев с сюжетами первоисточников объяснялось тем, что они искали современную тему, отвечающую требованиям эпохи. По мнению современников, киноработники активно воспринимали революцию, но отражали ее в своем творчестве не в реальных образах, а в революционных символах. В дальнейшем искусство кино всячески пыталось освободиться от абстрактной символики и глубже отражать реалии современной жизни. Также существовало мнение, что киносценаристы — это преимущественно неудавшиеся драматурги. Известный в то время кинодраматург и критик Александр Вознесенский с горечью отмечал: «Что же нужно было “кроме умения выведать по бумаге буквы”, чтобы стать автором для экрана? Поэтому все, кому не удавалось проникнуть со своими произведениями на сцену Корша или Незлобина, шли к Либкину, Дранкову или Ломашкину, и от них получали свое признание и свои 25 рублей. Так зародилась русская драматургия экрана. Когда пришла революция, многие из оставшихся уже со своим призванием и признанием кинодраматургов оказались исконными революционерами. <…> Мы жили надеждой, что вслед им, свергая и возрождая, придут искатели и творцы. Если же этого нет, то лучше воистину сжечь все аппараты и изорвать в клочья экраны, чем делать то издевательство над Гулливером-искусством, каким лилипуты торговли или идеологии заклевывают живую душу и прекрасное тело его. Экран ждет настоящих художников. И, будучи искусством; он станет трубадуром величайших идей»[1167].

Нарком просвещения УССР В. Затонский считал, что нужны картины различных жанров, но они должны иметь «революционную пролетарскую закваску» при обязательном условии высокого художественного уровня. «Пред нашими писателями стоит огромная задача дать хорошие сценарии (это гораздо труднее, чем написать хороший рассказ или дать отличную драму), — отмечал Затонский. — Пока таких кинопьес нет, лучше ограничиться видовыми, научными картинами, демонстрациями тех или иных событий текущего момента, чем отравлять мысль похождениями американских сыщиков или сантиментальными, насквозь мещанскими драмами — этим продуктом буржуазной культуры и, хуже того, продуктом ее разложения. Нам надо научиться у буржуазии уменью проводить свое влияние при посредстве столь могучего орудия, как кино»[1168].

1167. Вознесенский А. Авторы для кино / Александр Вознесенский // Экран. Вестник театра — искусства — кино — спорта. — 1922. — № 21. — 14–21 февраля. — С. 12.
1168. Наркомпрос УССР Затонский: [Ред. ст.] // Пролеткино. — 1923. — № 1/2. — Май–июнь. — С. 10–11.

В 1922–1923 годах и в РСФСР, и в УССР ощущалась острая нехватка качественного сценарного материала. И киноорганизации пытались получить необходимый сценарный материал путем привлечения общественности. С начала февраля до конца марта 1922 года Петроградский окружной фотокинокомитет проводил конкурсы на сценарий и на тему для сценария. Авторам предоставлялось широкое поле для творчества, причем допускалась также переработка художественных произведений как русских, так и иностранных авторов. Авторов призывали учитывать, что зрителями будущих фильмов будут главным образом рабочие и крестьяне. Поэтому предпочтение будет отдаваться темам, в которых будет выражена классовая борьба, революционные выступления, гражданская война, а также антирелигиозным темам. При этом исключались темы детективного характера и салонные драмы. Размер сценария не должен был превышать 11 500 метров, то есть 6 частей. За лучшие сценарии назначались четыре премии: 1-я премия 5 000 000 руб.; 2-я — 3 000 000; 3-я — 2 000 000; 4-я — 1 000 000. За лучшие темы назначались три премии: 1-я премия — 3 000 000 руб.; 2-я — 2 000 000, 3-я — 1 000 000[1169]. В Украине конкурс на сценарии был проведен чуть позже. В сентябре 1922 года был закончен конкурс сценариев, объявленный Одесским отделением ВУФКУ[1170].

Осенью 1923 года в РСФСР, очевидно, из-за нехватки сценарного материала было проведено еще несколько конкурсов. Кинопроизводственная компания «Руссфильм» объявила конкурс сценариев на исторические и современные революционные темы под председательством наркома просвещения РСФСР А. В. Луначарского. В первый производственный год компания наметила постановку 24 картин[1171]. В это же время Первый московский коллектив киноартистов объявил конкурс на сценарии из современной жизни.

По условиям конкурса сценарий мог быть либо оригинальным, либо инсценировкой литературного произведения. За лучшие сценарии назначается пять премий: 1-я премия — 300 000 руб.; 2-я — 200 000 и три 3-х — по 100 000. Причем сценарии, победившие в конкурсе, становились собственностью компании[1172]. Также в прессе сообщалось, что компания привлекла к сотрудничеству плеяду известных литераторов: Ю. Слёзкина, Б. Пильняка, Л. Жданова, Э. Бескина, И. Болтянского, Б. Мартова, Л. Никулина, Е. Зозулю, А. Анощенко, О. Блажевич, В. Туркина, Ф. Шипулинского и В. Каменского[1173]. Конкурс на сценарии объявила и частная компания «Елин, Задорожный и К°»[1174]. В 1925 году «Правда» сообщала, что Совкино совместно с Художественным советом при Главполитпросвете объявляет конкурс на сценарии по темам: советская комедия, бытовая драма, крестьянская, историко-революционная и общеисторического характера. За лучшие сценарии назначались две премии первой категории по 5 000 рублей; четыре — второй по 3 000; восемь — третьей по 1 000. Жюри конкурса возглавлял нарком просвещения РСФСР А. Луначарский[1175].

1169. Конкурс на сценарии: [Ред. ст.] // Вестник театра и искусства. — 1922. — № 10. — 6 февраля. — С. 4.
1170. Конкурс сценариев: [Ред. ст.] // Фото-кино. — 1922. — № 1. — Октябрь. — С. 22.
1171. У экрана: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923/24. — № 1(15). — [Октябрь, 1923]. — С. 12.
1172. Конкурс на сценарии: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 9. — С. 122.
1173. 1-й московский коллектив артистов экрана: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 9. — С. 122.
1174. Хроника: [Ред. ст.] // Театр и музыка. — 1923. — № 11. — С. 257.
1175. Конкурсы на сценарии: [Ред. ст.] // Правда. — 1925. — № 203(3134). — 6 сентября. — С. 7.

В Украине в 1923 году ВУФКУ также объявило очередной конкурс на сценарии[1176]. Ведомство планировало получить сценарный материал на темы: 1. Литературно-художественной (революционной) романтики, размером до 3 000 метров; 2. Героической борьбы пролетариата на международном фронте борьбы труда с капиталом, а также жизнь и строительство первого в мире пролетарского государства; 3. Комедии и сатира; 4. Детские киносценарии (сказки, феерии, научно-воспитательные и т. п.). Последний срок представления сценариев — 1 ноября 1923 г. За лучший представленный сценарий назначались пять премий: 1-я премия — 500 руб. золотом; 2 — 400; 3 — 300; 4 — 200; 5 — 100. Не премированные, но одобренные жюри и Высшим Репертуарным Советом сценарии ВУФКУ планировало приобрести для очередных постановок[1177].

По сообщениям прессы, сценарии на конкурс ВУФКУ поступали в большом количестве. К 5 октября 1923 года в распоряжении ВУФКУ были следующие сценарии: «На переломе», «Кольцо бессмертия», «Последний оплот реакции», «На волю», «О чем пела старая скрипка», «Слишком поздно», «Случай атавизма в 2223 году», «Девочка со спичками», «Синяя птица», «Балда», «Звезда счастья», «Бронепоезд 14–69», «Генеральская дочь», «Жертвы любви», «В великую бурю», «Провокатор», «Темные века», «Участники бури», «Кошачья лапка», «Через закон природы», «В борьбе обретешь ты право свое», «Через овладение производством к социальной революции», «Два соперника», «Станок Черняка», «Воин света», «Сердце великого», «Цыганский консул», «Укразия», «Лепешки счастья и свободы», «Судьба одного изобретения», «Гибель богов», «Клейменные… не судите», «Не от мира сего», «Братья — враги», «Из времен деникинщины», «Звезда счастья», «Иуда», «Из дней прошлого», «Когда сознанье в нем проснется», «Урания», «Зеленые кофты», «Князья Столбовы»[1178]. Из всего этого перечня лишь сценарий «Укразия» был экранизирован.

С октября 1929 года по апрель 1930 управление ВУФКУ решило в очередной раз устроить широкий конкурс на лучший киносценарий для игрового фильма на темы из тематического плана: антирелигиозная молодежь в революции, социалистическое соревнование, колхоз, новый человек в школе. Всего установлено

1176. Производственная работа ВУФКУ в Одессе: [Ред. ст.] // Силуэты. — 1923. — № 14. — Июль. — С. 11.
1177. Конкурс Всеукраинского фото-кино-управления на кино-сценарии: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 23.
1178. [Хроника]: [Ред. ст.] // Экран. — 1923. — № 1. — С. 24.

6 премий: одна — 3 000 руб., две — по 2 250, и три — по 1 500[1179]. Но, очевидно, и эта мера не дала положительных результатов.

Научно-сценарная комиссия, сформированная в 1923 году, обращала особое внимание на техническое улучшение разработок сценариев, с поставленными партией задачами перед советским кино. Эта комиссия должна была перерасти в лабораторию, в которой планировалось наладить исследовательскую работу «по выработке новых форм сценария и изучению психологии зрителя» с целью выявить его пристрастия. Для этого планировалась специальное анкетирование зрителей и устройство бесед после окончания сеансов[1180].

Тем не менее работа комиссии не сыграла особой роли. Удовлетворительных сценариев по-прежнему катастрофически не хватало. В феврале 1924 года жюри конкурса на киносценарии, объявленного ВУФКУ, отчиталось о результатах. Из 48 присланных работ ни одна не оказалась достойной 1-й и 2-й премии. Более или менее пригодных сценариев оказалось всего три, среди которых премии распределились следующим образом: 3-я премия в размере 300 рублей присуждена сценарию «Гвозди б делать из этих людей» Н. Лядова; 4-я премия в размере 200 рублей — «Цыганский консул» М. Г. Гершуненко (член Мастерской синтетического театра в Одессе); 5-я премия в размере 100 рублей — «Станок Черняка» Г. Н. Франца (слесарь-практикант). Премированные сценарии после специальной подготовки планировалось поставить[1181]. Но так эти сценарии и не были реализованы. С 1 января по 1 июля 1924 года, по заявлению председателя правления ВУФКУ З. Хелмно, в ВУФКУ различными литературными группами и отдельными авторами было предоставлено около 60 сценариев, из которых к постановке оказались пригодными лишь три[1182]. В докладе на съезде работников искусств Нарком просвещения УССР Н. Скрыпник сообщил, что в 1924 году было подано 1 065 сценариев, из них 833 оказались не пригодными, 116 было принято к постановке, а остальные ушли в архив[1183].

В заключении Комиссии по деятельности ВУФКУ и Одесской кинофабрики отмечалось, что по состоянию на декабрь 1924 года в архивах находилось около ста сценариев, не пригодных для постановки. Среди основных причин называлось отсутствие у авторов специальных тем для написания киносценариев, в результате чего репертуарные комиссии их не принимали; большинство сценариев были написаны сотрудниками редактората ВУФКУ, при этом игнорировались молодые драматурги; авторы не всегда учитывали замечаний Высшей Научной Репертуарной Комиссии[1184].

По данным председателя правления ВУФКУ А. Шуба, в 1924/25 хозяйственном году поступило в редакционный отдел ВУФКУ 295 сценариев; в 1925/26 — 772, а за 9 месяцев 1927 года — 466. Из числа присланных сценариев к поста-

1179. Конкурс на кращий сценарій: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 20(68). — Жовтень. — С. 14; Конкурс на сценарий: [Ред.ст.] // Рабис. — 1930. — № 13. — 24 марта. — С. 8.
1180. Кіно: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1923. — № 6/7. — Жовтень. — С. 216.
1181. Хроніка театральна: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1924. — № 4/5. — Квітень–травень. — С. 274.
1182. Хелмно З. Производство кинофильм / Захар Хелмно // Коммунист. — 1924. — № 170(1361). — 26 июля. — С. 2.
1183. Скрипник М. Політика Наркомосвіти в галузі мистецтв. Промова на з'їзду робітників мистецтв 2 квітня 1927. — Х.: Укрробітник, 1927. — С. 59.
1184. ЦДАГО України. — Ф. 1. — Оп. 20. — Спр. 2027. — Арк. 25-27.

новке принимались лишь 5%[1185]. В докладе «О состоянии и перспективах работы ВУФКУ» на II Пленуме ВУК отмечалось, что в течение 1925/26 года пришли 477 сценариев, из которых лишь 65 были утверждены к постановке. За этот же год поступило 706 либретто, из которых 90% ушло в архив[1186].

В 1928 году было намечена постановка 39 фильмов. За 7 месяцев были утверждены лишь 4 сценария из необходимых 40. Из 50 присланных ранее сценариев не нашлось ни одного подходящего[1187]. В мае на Одесской кинофабрике из имеющихся 60 сценариев лишь 5 оказались пригодными к постановке[1188].

В РСФСР наблюдалась похожая картина. А. Голдобин в своей книге «Как писать сценарии для кинокартин», в частности, отмечал:

«За прошлый операционный год (с 1/X 23 по 1/X 24 г. в Госкино поступило 365 сценариев. Из этого количества Художественным советом было принято к постановке только 26 (то есть 7 с небольшим процентов). Кроме этого, художественным советом были приняты 28 тем, сценарная разработка которых была признана неудовлетворительной, из них 9 были разработаны вновь по поручению Госкино сценаристами-специалистами. <…>

85% — сценарии, совсем не подходят для постановки или идеологически бессодержательные, или художественно бездарные и забавные. 15–18% — темы, приемлемые для сценария, но авторами не разработаны, и только 7%, разработанные для постановки, при этом среди них не было ни одного сценария, который не нуждался бы в тех или иных поправках: выпрямление идеологической линии, четкое техническое оформление, сокращение и т. д.»[1189].

Обычно из 100 предложенных сценариев принимался лишь один. С каждым годом число присланных сценариев увеличивалось, а процент принятых к постановке сценариев падал. В 1924 году принималось приблизительно 10–15% присланных сценариев, в 1925 — 5–10%, а в 1926 — 1–3%. В качестве материала, пригодного для переработки, принималось всего 5–10%. Часто сценарии, одобренные художественными советами фабрики, были настолько посредственными и политически слабыми, что художественный совет по делам кино из 307 сценариев запретил 53% и разрешил только 47%, и то только с переделками и исправлениями[1190]. К примеру, сценарный конкурс, проведенный Ленинградкино в 1926 году, закончился с плачевным результатом — из 800 представленных к рассмотрению сценариев не более десяти оказались приемлемыми[1191]. В Москве Пролеткино в течение года закупило

1185. Шуб О. Підсумки й перспективи: (До Всеукраїнської кінонаради) / Олександр Шуб // Кіно. — 1927. — № 14(26). — Липень. — С. 4–5.

1186. Про стан та перспективи роботи ВУФКУ (Тези доповіді на II Пленумі ВУК) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 14.

1187. ВУФКУ в безвиході: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 38(139). — 28 апреля. — С. 9.

1188. Е. К[ременецька]. Шляхи сценарію / Е. Кременецька // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 40(141). — 30 мая. — С. 12.

1189. Голдобин А. Как писать сценарии для кинокартин. Практическое руководство / Анатолий Голдобин. — Москва: Московское театральное издательство, 1925. — С. 3–4.

1190. Соколов И. О постановке сценарного дела / Ипполит Соколов // Кино-фронт. — 1926. — № 1(4). — Апрель. — С. 5.

1191. Изотов Н. Дорогу советскому сценаристу! / Н. Изотов // Рабочий и театр. — 1926. — № 21(88).– 25 мая. — С. 23. Так, в марте 1926 года на рассмотрение в редакторский отдел ВУФКУ поступило 34 сценария и 16 сюжетов, из которых лишь один сценарий и один сюжет А. Довженко были приняты в производство («Приключение Васьки» и «Сумка дипкурьера»). См.: ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1 — Спр. 3. — Арк. 40–41, 81–82.

24 сценария, потратив на них 10 000 рублей. Но из этого числа купленных сценариев лишь два оказались приемлемыми. Таким образом, при таком расточительном хозяйствовании средняя стоимость сценария не вышла за рамки допустимого — от 600 до 1 125 рублей, а составила 5 000. Это явление было характерно не только для Пролеткино, но и для ВУФКУ в частности[1192].

Современники считали, что в дореволюционной России и в западных странах постановка фильма полностью зависит от режиссера — он всецело ответственен и за содержание, а за постановку фильмы. В кинопроизводстве СССР требовался другой подход, и старые кадры не могли произвести необходимый кинопродукт: «В настоящий момент старая режиссура и старые артисты уже не могут дать того, что нужно советскому кино, — отмечал рецензент газеты «Коммунист», — для выполнения лежащих на ней задач, потому что им чужды новый быт и новые типы, и все содержание новой фильмы. Поэтому для этой режиссуры и для этих артистов должен быть разработан точный, до мельчайших подробностей, новый советский сценарий, ибо, в противном случае, мы будем иметь в наших советских кинофильмах такие недопустимые ошибки, какие мы могли видеть даже в наших лучших фильмах, как “Красные дьяволята”, “Дворец и крепость” и др.»[1193]. «Самая сложная проблема советской кинематографии — это сценарное дело, — подчеркивал литературовед и литературный критик О. Брик. — Сложность заключается в том, что здесь мы не можем рассчитывать ни на помощь дореволюционных спецов, ни на помощь Запада. Любой западный режиссер, оператор, художник могут с успехом работать в нашей советской кинематографии, но ни один западный сценарист, даже самый опытный, не может сделать сценария, пригодного нам. Причина в том, что сценарий несет на себе всю идеологическую, культурно-пропагандистскую нагрузку, которая требуется в условиях нашей советской действительности»[1194].

Для выхода из сложившейся ситуации и утоления «сценарного голода» в Киеве, Харькове и Одессе была созданы группы литераторов для написания сценариев согласно плановым заданиям ВУФКУ. Кроме отдельных авторов, в группы вошли организации: Пролеткульт, Потоки, Коммункульт, Леф, Гарт, кинофакультет и киностудии[1195]. Также были предприняты попытки привлечения общественности для читки и широкого обсуждения сценариев будущих постановок. В середине сентября 1924 года на Одесской кинофабрике состоялась читка одноактных сценариев: «Донбасс», «Ликбез», «Марти и Бадин», «Как куркуль сельпредом стал». На читку были приглашены представители Агитпропа, губкома, союза Всерабис, культотдела ОГСПС, губбюро рабкоров, редакций одесских газет и журналов, завкомов: Джутовой фабрики, завода «Марти и Бадина», Январских мастерских, Грамчека, Пролеткульта, Массодрамы, Юголефа[1196]. В начале февраля 1925 года в Доме искусств состоялось собрание инициативной группы писателей-драматургов и киносценаристов. Обсуждалась возможность создания Общества драматургов, кино-

1192. Радиш В. Сценарна криза й шляхи її ліквідації / Василь Радиш // Культура і побут. — 1926. — № 19. — 9 травня. — С. 4–6.

1193. Пути работы ВУФКУ: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1924. — № 167(1358). — 22 июля. — С. 3.

1194. Брик О. М. По существу сценарного кризиса / Осип Максимович Брик // Советское кино. — 1927. — № 8/9. — Август–сентябрь. — С. 11.

1195. Кино-хроника: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1924. — № 150(1341). — 3 июля. — С. 5; Більшовик. — 1924. — 5 липня.

1196. Общественная читка киносценариев: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 37. — 14 октября. — С. 19.

сценаристов и композиторов[1197]. В мае при литературном кружке «Станок» создается секция рабкоров-киносценаристов под руководством Уэйтинга-Радзинского[1198]. 7 апреля 1925 года Третий Всеукраинский съезд Союза крестьянских писателей «Плуг» принимает резолюцию об усилении идеологической работы на литературном фронте: принять активное участие в создании фильмов; ЦК «Плуг» войти в более тесные связи с редактором ВУФКУ; подготовить сценарии короткометражных фильмов комедийно-агитационного и производственно-пропагандистского характера из крестьянского быта, а также детской картины[1199].

По сообщению «Киногазеты», сценарная мастерская при сценарной секции ОДСК Киева объединила около 60 человек, интересующихся сценарным делом — рабочие, студенты, писатели. Мастерская проводила работу по повышению квалификации молодых сценаристов. На пленуме секции были заслушаны доклады: «О сценарии» — Д. Бузько, «Сценарные перспективы» — В. Ярошенко, «Идеология в сценарии» — М. Макотинского, «Строение сценарного замысла» — Н. Лядова и другие. Также секцией устраивались лекции и практическая работа. Приглашенные лекторы читали лекции по строению сюжета и драматургии. Вся работа сценарной секции проводилась в «Доме кинообщественности»[1200].

Подобные объединения литераторов для работы над киносценариями проходили по всему СССР. Идея организованного привлечения литературных сил в кинематограф была одной из первых озвучена Ленинградкино. Собрание студии пришло к выводу о необходимости создания ассоциации сценаристов. Для осуществления этого плана и выработки специальной декларации был избрана пятерка в составе Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, М. Слонимского, А. Пиотровского и В. Каверина[1201]. В дальнейшем на заседании Ленинградкино было принято решение о более тесной работе художественного совета с работой кинокружков и о предоставлении им возможности ознакомления с присылаемыми в художественный совет сценариями[1202].

О. Вишня на Одесской кинофабрике. Справа — А. Бучма. 1928 г.

Созданное в Москве Объединение пролетарских киносценаристов объединило все

1197. Вісті ВУЦВК — 1925. — 12 лютого.
1198. Театральная неделя. — 1925. — № 12. — 31 мая.
1199. Культурне будівництво в Українській РСР: 1917–1927. Збірник документів і матеріалів. — К.: Наукова думка, 1979. — С. 443.
1200. Сценарна секція: [Ред. ст.] // Кіно-газета. — 1928. — 1 вересня.
1201. Литература — в кино!: [Ред. ст.] // Кино. Еженедельная газета. Ленинградское приложение. — 1925. — № 35. — 17 ноября. — С. 1.
1202. Изотов Н. Указ. соч.

силы «кинопролетарской литературы». По мнению инициаторов этого объединения, пролетарские сценаристы должны были пройти «долгую и кропотливую учебу», чтобы «выдержать решительную схватку с буржуазными спецсценаристами, плотно усевшимися в кино». «Без идеологически выдержанной сценарной канвы, — отмечал обозреватель «Кинонедели», — бесплодна будет всякая работа кинорежиссера, равным образом как непонимание идеологических требований постановщиком может свести на нет самый архиреволюционный сценарий»[1203]. Также со страниц различной кинематографической прессы все чаще звучат призывы о подготовке сценариев, «обожженных революционным огнем, без приторности и слащавости мещанства» вместо «подгнившей, иностранной “галиматьи” с мутным содержанием»[1204].

Во второй половине 1920-х годов на страницах печати разгорелась острая дискуссия о причинах «сценарного кризиса» и о путях его преодоления[1205]. Наряду с киноработниками с обстоятельными статьями в прессе выступили и украинские писатели и киносценаристы Д. Бузько[1206], В. Радыш[1207], Ф. Лопатинский[1208], Л. Скрыпник[1209], М. Романовская[1210]. Подобные обсуждения проходили и в литературных кругах РСФСР[1211].

Следствием «сценарного кризиса» являлись разные причины. Одна из причин заключалась в нерациональном, «расточительном» и потому убыточном сценар-

1203. Первый шаг сделан: [Ред. ст.] // Кино-неделя. — 1924. — № 46. — 16 декабря. — С. 1.
1204. М. П. Не надо заграничного барахла / М. П. // Рабочий зритель. — 1924. — № 19. — 14–21 сентября. — С. 22.
1205. Отметим, что в 1920-е годы в Украине и РСФСР выходили книги, посвященные кинодраматургии. В Украине: Борисов-Владимиров Н. Искусство кадра. Практика киносценария / Н. Борисов-Владимиров. — Харьков: тип. им. т. Фрунзе, 1926. — 79 с.; Дюпон Е. А. Кіно й сценарій. Переклад і передмова А. Басехеса та В. Хмурого / Евальд Андре Дюпон. — Київ: ВУФКУ, 1928. — 63 с.; Шкурупій Г. Сценарій / Гео Шкурупій. — Київ: ВУФКУ, 1929. В РСФСР: Зарин А. Техника сценария. Руководство к изложению сценария для кино / Андрей Зарин. — Петроград: Сев.-Зап. Фотокино [управление], 1923. — 32 с.; Голдобин А. Как писать сценарии для кинокартин. Практическое руководство / Анатолий Голдобин. — Москва: Московское театральное издательство, 1925. — 111 с.; Соколов И. Киносценарий. Теория и практика / Ипполит Соколов. — Москва: Киноиздательство РСФСР Кинопечать, 1926. — 91 с.; Пудовкин В. Кино-сценарий: Теория сценария / Всеволод Пудовкин. — Москва–Ленинград: Кинопечать, 1926. — 64 с.; Шкловский В. Техника писательского мастерства / Виктор Шкловский. — Москва–Ленинград: Молодая гвардия, 1927. — 73 с.; Ленобль Г. Памятка сценаристу (Сценарный поток) / Генрих Ленобль. — Москва–Ленинград: Теакинопечать, 1929. — 36 с.; Анощенко Н. Общий курс кинематографии: Руководство кинолюбителя в 3-х т. Т. 3. [Сценарий и его постановка] / Николай Анощенко. — Москва: Теакинопечать, 1930. — 653 с.
1206. Бузько Д. Проблеми кіно-сценарної творчості / Дмитро Бузько // Життя й революція. — 1927. — № 12. — Том VI. — Грудень. — С. 232–337; Бузько Д. Наша кіно-сценарна «криза» та кіно-сценарна «політика» / Дмитро Бузько // Кіно. — 1927. — № 17(29). — Вересень. — С. 10–11; Бузько Д. Шляхи розвитку кіно-сценарної справи на Україні: (Історико-мистецький нарис) / Дмитро Бузько // Життя й революція. — 1929. — Книжка IX. — Вересень. — С. 132–143.
1207. Радиш В. Сценарна криза й шляхи її ліквідації / Василь Радиш // Культура і побут. — 1926. — № 20. — 16 травня. — С. 6–7; Радиш В. Сценарна криза й шляхи її ліквідації / Василь Радиш // Культура і побут. — 1926. — № 19. — 9 травня. — С. 4–6.
1208. Лопатинський Ф. Лист до мойого приятеля — сценариста / Фавст Лопатинський // Нова генерація. — 1928. — № 5. — Травень. — С. 361–364; Лопатинський Ф. Другий лист до мойого приятеля — сценариста / Фавст Лопатинський // Нова генерація. — 1928. — № 7. — Липень. — С. 8–21.
1209. Скрипник Л. Кіно-виробництво й кіно-мистецтво / Леонід Скрипник // Нова генерація. — 1927. — № 1. — Жовтень. — С. 43–47.
1210. Романівська М. Кіно-сценарій / Марія Романівська // Плужанин. — 1926. — № 2. — Лютий. — С. 6–7.
1211. Брик О. М. Указ. соч.; Третьяков С. Сценарный кризис / С. Третьяков // Кино и культура. — 1929. — № 3. — С. 6–10.

ном хозяйствовании всей советской кинематографии и ВУФКУ частности. В мае 1928 года после окончания проверки ВУФКУ Рабоче-крестьянской инспекцией, продолжавшейся на протяжении двух с половиной месяцев, были выявлены многочисленные нарушения. Хотя большая часть этих нарушений была списана на предыдущее правление ВУФКУ — серию конфликтов в 1926–1927 годах с украинскими писателями, что послужило «отрывом» литераторов от ВУФКУ; приглашение бывшим председателем на работу в качестве штатных сценаристов людей, ничего общего с кино и литературой не имеющих; художественный отдел не имел четкой системы в работе и поэтому принимал к постановке сценарии, которые в большинстве своем были впоследствии забракованы кинофабриками[1212].

Десятки примеров свидетельствуют о том, что сценарии после прохождения всех инстанций были куплены киноведомством, но так и не были поставлены[1213]. Редакторат одесской кинофабрики, как правило, принимал к постановке один из двух уже принятых и оплаченных ВУФКУ сценариев. В дальнейшем процент сценариев, от постановки которых отказывалась кинофабрика, постоянно рос, хотя фабрика не имела правовых полномочий на подобные действия. Руководство ВУФКУ находилось в Харькове, а затем в Киеве. Из центра присылались «стальные» сценарии. В центре потом принимались готовые картины. Руководство ведомства было оторвано от производства, что в итоге негативно сказывалось на всем кинопроцессе.

Но, несмотря на катастрофическую нехватку сценариев, и осознавая ответственность за отказ от постановки уже купленных сценариев, в первой половине 1927 года руководство Одесской кинофабрики сообщило правлению ВУФКУ, что 25 присланных им сценариев не пригодны к постановке[1214]. В 1928 году ситуация не изменилась. По сообщению директора Одесской кинофабрики П. Нечеса, правление ВУФКУ направило на кинофабрику 50 сценариев, одобренных редакторатом киноведомства для постановки. Но когда на фабрике эти сценарии рассмотрели режиссеры, они были забракованы, и их отправили обратно, а между тем на сценарии были потрачены немалые средства[1215].

Следует также отметить, что и «протолкнуть» сценарий было не так уж и просто. Прежде чем попасть на кинофабрику, сценарий утверждался несколькими инстанциями. Нередко авторы предоставленных сценариев месяцами не получали ответ редактората, а в самих ответах не обосновывался отказ от приобретения сценария[1216]. Но и до того как он попадал на рецензирование, нередко проходило пять месяцев, а иногда и больше[1217]. Естественно, что подобная бюрократическая воло-

1212. С. Н. Українське кіно під контроль мас. Сторінка РСІ / С. Н. // Кіно-газета. — 1928. — 7 травня. — С. 3.
1213. Так, в 1926 году у немецкой сценаристки И. фон Цур Мюлен ВУФКУ приобрело сценарий «Звездный флаг» по роману Л. Г. Десберри «На берегах Гудзона», который так и не был поставлен. См.: Зв'язок ВУФКУ с Заходом: [Ред. ст.] // Всесвіт. — 1926. — № 7(30). — 15 квітня. — С. 15; ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 3. — Арк. 10.
1214. Старский. Письма фабрике / Старский // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 2(103). — 15 июня. — С. 12.
1215. ВУФКУ в безвиході: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 38(139). — 28 апреля. — С. 9; Ще про Одеську кіно-фабрику: Розмова з головою ВУФКУ тов. Воробйовим // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 39(140). — 15 мая. — С. 5.
1216. Эйчис. О крупных недостатках нашей киноработы. Внимание сценаристу / О. Эйчис // Театральний тиждень. — 1926. — № 3. — С. 7.
1217. Шамин. О сценариях: (Отклик на письма с фабрики) / Шамин // Театр, клуб, кино. — 1927. — № 9(110). — 4 августа. — С. 11.

кита не способствовала разрешению «сценарного кризиса». Директор Одесской кинофабрики П. Нечес сообщал, что был такой случай, когда сценаристу пришлось пройти 65 инстанций, прежде чем его сценарий был окончательно утвержден[1218]. Отметим, что и сама кинофабрика в сценарном отношении была поставлена в ненормальные условия. Редакторат ВУФКУ был оторван от производства, ввиду чего создавались бюрократизм и волокита в рассмотрении сценариев. И хотя в дальнейшем ВУФКУ, перед тем как принять определенное решение по сценарию, отсылало его для отзыва на кинофабрику, это нововведение не сыграло практически никакой роли в преодолении «сценарного кризиса». Из-за низкого качества предлагаемых ВУФКУ сценариев Одесской кинофабрике пришлось частично снизить темпы производства — из 8 режиссерских групп оставили лишь 4. П. Нечес вынужден был даже выступить в прессе с предложением предоставить кинофабрике право самостоятельно принимать и закупать сценарии. Также он предложил при фабрике создать собственную сценарную мастерскую[1219].

В середине 1920-х годов сложилось мнение, что написание сценария — это такая простая вещь, с которой любой сможет справиться. И процесс написания сценария еще может приносить неплохой заработок. К тому же значительная часть серьезных писателей не спешили реализовать свое творчество в кинематографе, считая это занятие несерьезным. «Ни одна промышленность не дает такого большого процента брака, как наше кино, — отмечал Е. Черняк. — Киноиндустрия — одна из самых рентабельных среди отраслей промышленности, притягивает к себе разных дельцов — часто без всякой специальности, без какого-либо образования. Мало найдется таких малограмотных, которые бы писали книги и несли в ДВУ издавать (бывает с поэтами из глухой провинции). А сценарии? Кто только их ни пишет. А между тем сценарная работа серьезная и очень ответственная. Лучшие наши писатели искренне заявляют: “Мы сценариев не умеем писать. Это дело новое и слишком сложное”. <…> Л. Скрыпник когда-то сказал: “Что было бы, если бы местком и дирекция ДВУ выдвигались в писатели?”. А в кино это широко практикуется: до сих пор выдвигаются в сценаристы, режиссеры, редактора»[1220].

Вместо того чтобы направить все силы на привлечение к киноработе писателей, ВУФКУ прибегло к помощи извне. Таким образом стимулировался так называемый «самотек», то есть неорганизованный приток сценариев извне. Отметим, что подобная ситуация происходила и с киноорганизациями РСФСР. В итоге редакторские отделы киноорганизаций погрязли в огромном количестве присылаемого сценарного материала, причем не лучшего качества.

«Что мы до сих пор имеем в сценарной области? — вопрошал член правления ВУФКУ Б. Лифшиц. — Целые горы исписанных “кадрами” и “эпизодами” листов, их все, собственно, можно достаточно легко разделить на три части: сценарии о войне (пьяные белые расстреливают красных, которые героически умирают, в то вре-

1218. ВУФКУ в безвиході: [Ред. ст.] // Театр, клуб, кино. — 1928. — № 38(139). — 28 апреля. — С. 9. 13 июня 1929 года Наркомат РКИ принял постановление, согласно которому «с целью обеспечения идеологической выдержанности кинопродукции» на ВУФКУ возлагалось утверждение сценариев и либретто. См.: ЦДАВО України. — Ф. 539. — Оп. 7. — Спр. 1180. — Арк. 19.

1219. Е. К[ременецька]. Указ. соч.

1220. Черняк Є. Шляхи Української радянської кінематографії / Євген Черняк // Критика. — 1929. — № 5(16). — Травень. — С. 97.

мя как белые пьют водку, танцуя лезгинку), сценарии для крестьянского фильма (целомудренная незаможная крестьянка полюбила сынка куркуля или наоборот) и комедии, есть на Одесской кинофабрике комедийный актер Капка. И вот пошли "Капка-спортсмен", "Капка-футболист", "Капка женится" "Капка-член профсоюза" и т. д. и т. д. Ясно, что с таким материалом работать нельзя»[1221].

Д. Бузько отмечал, что по статистике редактората лишь от более или менее квалифицированных литераторов или кинематографистов-художников можно надеяться получить пригодный к постановке материал. Конечно, бывали неожиданности, но только как исключение[1222].

В связи с таким положением некоторые писатели предлагали ВУФКУ ходатайствовать перед ВУЦИК об издании постановления о запрете написания сценариев лицам, которые ничего общего с кино и литературой не имеют[1223].

Нарком просвещения Н. Скрыпник привел интересные цифры о количестве всех авторов, подавших свои сценарии в редакторат ВУФКУ с 1 октября 1926 года, по 1 марта 1927. Из 337 авторов более или менее постоянных было 35, то есть 10%; эпизодических — 74, то есть 18%; случайных — 268, то есть 72%[1224]. В отношении количества авторов принятых к постановке сценариев, то распределились они следующим образом: 40% — писатели, а 60% — режиссеры и другие киноработники, знающие технику кино и переработавшие в сценарии литературные произведения[1225].

Подобное положение дел Скрыпник объяснял тем, что не знающие специфику кинематографа люди привлекаются к сотрудничеству, так как писатели неохотно берутся за написание сценариев из-за отсутствия внятного правового определения их авторских прав[1226].

«Сдать рукопись в издательство и получить за нее гонорар — привычно и просто, — отмечал драматург А. Пиотровский. — Сделать работу для кино и ожидать затем "прохождения ее по инстанциям" через Худ. бюро фабрик, Правление, Репертуарный Комитет — это и сложно и сопряжено с переделками и переработками и лишь в малой мере гарантирует писателю действительную оплату его труда. При существующей системе договоров и недостаточной согласованности в требованиях упомянутых "инстанций" литературная работа для кино может быть уподо-

1221. Ліфшиц Б. Проблема кіно / Борис Ліфшиц // Кіно. — 1926. — № 9. — Липень. — С. 1. В РСФСР проблема использования случайных сценариев к 1926 году была решена, и число одобренных сценариев со стороны не превышало 3%. См.: Соколов И. Указ. соч. — С. 8.

1222. Бузько Д. Наша кіно-сценарна «криза» та кіно-сценарна «політика» / Дмитро Бузько // Кіно. — 1927. — № 17(29). — Вересень. — С. 10.

1223. Загорський Б. За здорову критику / Борис Загорський // Кіно. — 1928. — № 2(38). — Лютий. — С. 12.

1224. Скрипник М. Указ. соч. — С. 58.

1225. Там же. — С. 60. П. Нечес отмечал, что в украинской кинематографии в 1920-е годы работали 39 писателей-сценаристов. Гонорар за каждый сценарий был установлен в размере 2 000 рублей. За поставленный сценарий автор получал дополнительную оплату в размере одного процента от сбора по кинотеатрам в качестве поощрения. Сценарный отдел ВУФКУ платил 10–15 рублей за рецензию на сценарий. См.: Нечеса П. А радянське кіно все-таки буде! / Павло Нечеса // Крізь кінооб'єктив часу: Спогади ветеранів укр. кіно. — К.: Мистецтво, 1970. — С. 206–207.

1226. В прессе неоднократно появлялись заметки о плагиате в украинском кинематографе и о различных судебных исках по этому поводу. См.: Майорська Р. Справи сценарні / Р. Майорська // Культура і побут. — 1927. — № 14. — 16 квітня. — С. 12; Мариинский А. Кинопираты не принимают сценариев от «посторонних» / А. Мариинский // Комсомольская правда. — 1929. — № 42(1129). — 20 февраля. — С. 4; Едельштейн. Марне обвинувачення / Б. Едельштейн // Кіно. — 1929. — № 6(54). — Березень. — С. 2.

блена своего рода “лотерее”»[1227]. «Необходимо любой ценой добиться скорейшего издания закона об авторском праве на сценарий, — отмечал обозреватель журнала «Кіно», — потому что этот вопрос приобретает теперь не только практическое, но и большое политическое значение»[1228].

Кроме того, оставался неурегулированным вопрос о взаимоотношениях авторов сценария, редакторов, актеров и режиссеров. Некоторые авторы сценариев выступали с протестом, что фильмы не соответствовали их замыслам. В связи с этим шла дискуссия о том, кто является автором фильма — автор сценария, режиссер или редактор. Авторы сценариев считали, что они закладывают фундамент для кино, что без сценария не может существовать кино, но режиссеры в свою очередь настаивали, что без переработки сценария, без его кинематографической постановки не может существовать фильм и без их работы никакой сценарий не может реализоваться в фильм.

История с постановкой сценариев «Провокатор» Олеся Досвитного и «Тарас Трясило» Василия Радыша свидетельствует о плохо налаженных взаимоотношениях между авторами и ВУФКУ. Оба сценария во время постановки были изменены до такой степени, что оба автора подали в суд иски на ВУФКУ. Не налажены взаимоотношения были и между ВУФКУ и Коллективом режиссеров, литераторов и сценаристов (КОРЕЛИС), что давало повод упрекать киноведомство в игнорировании сотрудничества с украинскими литераторами. В частности, украинский прозаик-сценарист Дмитрий Бузько отмечал:

«Между Правлением ВУФКУ и “Корелисом” — организацией писателей, заинтересованных кинематографией, — начинается война. “Корелис” тянет Правление на общественный поединок — на общественное обсуждение взаимоотношений между писателями и ВУФКУ. Правление отвечает на этот вызов гордым презрением и… гостеприимно открывает свои двери кинохалтурщикам, так как сценарии нужно иметь, а писателям “кланяться” неохота. Таким образом, рождаются сценарии: “Подозрительный багаж” и “Тени Бельведера” Золина и “Дело № 128” и “Сорочинская Ярмарка” Гуревич. Сам факт принятия вплоть до двух сценариев от каждого из этих никому не известных авторов показывает ту горячность, с которой ВУФКУ, пренебрегая украинскими литераторами, искало себе подспорье на “стороне”»[1229].

Хотя председатель правления ВУФКУ А. Шуб двумя годами ранее категорично заявлял, что ВУФКУ поставило своей целью привлекать к работе в качестве постоянных сценаристов лучшие силы украинской литературы для совместной проработки с режиссерами сценариев и активного участия в постановке картин. Также в своем докладе чиновник призывал литературные общественные организации предоставить свои лучшие силы для работы в кино и серьезно отнестись к этой работе вместе с ВУФКУ[1230].

1227. Пиотровский А. К партсовещанию о кино: Кино и писатели / Адриан Пиотровский // Жизнь искусства. — 1928. — № 3(1182). — 10 января. — С. 6.
1228. Сигналізуємо небезпеку: [Ред. ст.] // Кіно. — 1929. — № 3(51). — Лютий. — С. 1.
1229. Бузько Д. Шляхи розвитку кіно-сценарної справи на Україні: (Історико-мистецький нарис) / Дмитро Бузько // Життя й революція. — 1929. — Книжка IX. — Вересень. — С. 140.
1230. О. Ш[уб]. Перспективи української кінематографії / Олександр Шуб // Культура і побут. — 1927. — № 48. — 17 грудня. — С. 4–5.

Из-за привлечения малообразованных авторов редактору ВУФКУ иногда приходилось фактически делать весь сценарий, создавать «художественную вещь» и получать за эту работу 300 рублей, в то время как автор за свою «безграмотную писанину» получал от 1 000 до 1 500 рублей и ставил свое имя в сценарии, который фактически уже принадлежал редактору[1231].

В первой половине 1920-х годов среди литераторов едва бы нашлось два-три смелых писателя, решившихся «запятнать свое литературное достоинство» написанием сценария, но во второй половине 1920-х чуть ли не все украинские писатели были «запятнаны» благодаря увлечению кинематографом. Но практически у каждого писателя осталось негативное воспоминание о сотрудничестве с ВУФКУ. Один из первых, кто попал под пресс бюрократической машины ВУФКУ, был беллетрист Петр Панч. Он написал для киножурнала «Маховик» комедийный сценарий «Рыжая телка». Представители ВУФКУ заставляли автора многократно переделывать сценарий и вполне серьезно считали своим правом делать автору те или иные указания, часто до смехотворности детального характера. К тому же они иногда даже претендовали, чтобы их имена вставлялись в фильм, как имена соавторов. Хотя, по мнению некоторых писателей, это делали люди с апломбом, ничего общего с художественным творчеством не имеющие. Когда фильм «Рыжая телка» вышел на экран со всевозможными режиссерскими переделками, П. Панч дал обет — никогда в жизни не браться за киносценарии. Подобная ситуация в литературных кругах выражалась в презрении к киносценарному творчеству. И поскольку не было мира и согласия между украинскими литераторами и ВУФКУ, ряды киносценаристов недостаточно полно были представлены именами украинских писателей[1232].

Также, по мнению Д. Бузько, несогласие ВУФКУ с литературными кругами выражалось всегда в неудачной режиссерской переработке сценариев, за исключением переработок А. Довженко, который сам являлся хорошим сценаристом. Также практически любой служащий ВУФКУ мог делать автору сценария различные указания чисто практически «управлять» его работой. Затем автор подвергался такой же «диктатуре» и со стороны Высшего Кинорепертуарного комитета[1233].

Делая обзор сценариев за 1927–1928 годы, Д. Бузько отмечал: «Об остальных сценариях 1927 года выпуска не приходится и говорить. Та же узорчатая смесь все новых и новых авторских имен. Здесь и литературные звезды, не наши, конечно (мы ведь зрение еще имеем): Маяковский, Эрдман. Здесь и новые дебютанты смело начинают свою литературную карьеру просто с “тяжелой” (по Луначарскому) литературной формы — киносценария. Последствия такой смелости, конечно, очень печальны. <…>

Выпускной 1928 еще не закончился. Большинство фильмов этого года еще не демонстрировались. Но, зная их из просмотров в ВУФКУ, приходится констатировать печальный факт: сценарии этого года еще хуже предыдущих. И, кроме того, начало быстро падать даже количество пригодных к постановке сценариев.

1231. Загорський Б. Указ. соч.
1232. Бузько Д. Шляхи розвитку кіно-сценарної справи на Україні: (Історико-мистецький нарис) / Дмитро Бузько // Життя й революція. — 1929. — Книжка IX. — Вересень. — С. 137–138.
1233. Там же. — С. 141.

Итак — вместо развития имеем упадок. Это после того, как во всех других областях искусства мы вступили в период расцвета»[1234].

Редакторат ВУФКУ подобное обращение с материалом сценариев объяснял писателям так: «Режиссеры наши выросли, а вы даете агитмакулатуру первых дней революции…». На самом деле режиссеры не только не «выросли», а пока «росли» только потому, что все режиссеры, по мнению Д. Бузько, за исключением одного-двух — «зеленая киномолодежь», которая делает свои первые шаги в режиссуре, имея в своем послужном спичке одну-две поставленные картины. И эта «зеленая киномолодежь» с их стремлением к постановке «сверхбоевиков», хочет иметь киносценарий с такой глубокой и оригинальной мыслью, который смог бы «вывезти» все неизбежные с их неопытностью недостатки будущего фильма. А киносценариев только для ВУФКУ и без учета строящейся кинофабрики в Киеве нужно было менее пятидесяти в год[1235].

Также отметим о наличии множества случаев, когда у известных украинских литераторов не принимались сценарии. Такие сценарии исчислялись десятками. Приведем некоторые из них: «Бездрик-Кумендрик и Комашка-Горупашка», «Большой грех» (В. Полищука)[1236], «Каменная душа» и «Ветер с востока» (Г. Хоткевича), «Дочь Октября» (А. Копыленко), «Бурсаки» (1926, О. Вишня), «Слово о полку Игореве» (1926, Д. Загул, В. Ярошенко), «Любовь и дым» (1926, И. Днепровского), «Недоросль», «Беда», «Не ходи, Григорий…», «Бондаривна» (С. Васильченко; его сценарии каждый раз получали полярную оценку — или чересчур коммерческие, или вообще некоммерческие), «Катя» (А. Любченко), «Скиба Иван» и «Митя» (А. Головко) и др.

Таким образом, причины «сценарного кризиса» вырисовывались следующие: консервативное отношение некоторых писателей и даже литературных организаций к участию в работе кинематографии; специфичность сценарного творчества по сравнению с общей литературно-художественной; отсутствие целенаправленной работы ВУФКУ по подготовке кадров сценаристов; ограниченность в выборе тем, повторение несколькими авторами одних и тех же тем; упрощение трактовки какой-либо актуальной темы и т. д.

Часть современников склонялась к идее создания при кинофабриках сценарного цеха или мастерской, которые стали бы одной из организационных структур кинопроизводства, как и цех монтажный, операторский, режиссерский и т. д. Сторонники этой концепции считали, что нельзя обойтись без постоянных сценаристов на кинопроизводстве, а предположение, что фабрика может иметь непосредственно дело с «авторами со стороны», исходит из дилетантского представления о литературной работе. Также он приводили довод, что писатели, которые пишут рассказы, драмы, повести, романы, не могут написать сценарий и критиковали точку зрения, что любой писатель легко сможет написать сценарий. Они аргументировали это тем, что многие писатели не понимают специфических заданий, которые несет сценарий в производстве, и относятся к сценарию, как к анекдоту,

1234. Там же. — С. 141, 143.

1235. Бузько Д. Наша кіно-сценарна «криза» та кіно-сценарна «політика» / Дмитро Бузько // Кіно. — 1927. — № 17(29). — Вересень. — С. 11.

1236. В. Полищук признавал свои сценарии неудачными. См.: Ми і кіно: українські письменники про свою роботу в ВУФКУ // Шквал. — 1929. — № 21(206). — 25 травня. — С. 7.

который одинаково можно или рассказать, или показать на экране. По их мнению, сценарист имеет дело не со словесным материалом, а с фотоматериалом, который требует иных методов разработки. Эти методы не могли быть использованы непосредственно из писательской деятельности, а должны были быть реализованы на производстве. «Авторам со стороны» отводилась лишь роль генерировать идеи будущих фильмов. Поскольку такую роль мог выполнять любой культурный, грамотный человек и никакой писательской культуры для этого не требуется.

Такая точка зрения оказалась частично правомерной, поскольку некоторые работники «писательского цеха» предлагали сценарии на собственном материале, который по каким-либо причинам не был опубликован.

А. Пиотровский также считал жизненно важной необходимостью для оздоровления ситуации со «сценарным кризисом» создание при кинофабриках сценарных мастерских, или, как он их называл, «лаборатории кинофикации литературы», но с обязательным привлечением профессиональных литераторов, которые должны были оказывать содействие в создании «литературного сырья», то есть тем и либретто, созданием фабул, характеров, бытовых проблем и композиционных положений. Также Пиотровский указывал на необходимость увеличения оплаты работы сценаристов, гонорар которых колебался от 1 до 1½% от бюджета фильма, в то время как за рубежом этот показатель составлял от 5 до 10%[1237].

Украинский писатель и сценарист Николай Ятко поддержал российского коллегу: «Ответ один — сценарная мастерская[1238]. Только она способна решить этот вопрос, только она поможет нам вывести наше производство из кризиса. Кроме того сценарная мастерская — это единственный путь к стандартизации сценарного дела, в крепкой связке работы Художественного отдела ВУФКУ с производством. <…> Пора перейти от “художественной” неупорядоченности в систему фабрики, завода, к конвейеру между правлением ВУФКУ, редакторатом, регулирующим художественную часть производства фильма, и лабораторией. <…> К слову, в такой системе возможно использование и “самотека”, из которого иногда можно выловить интересную тему, которую можно обработать в сценарной мастерской. Итак, при ВУФКУ должен быть создан кадр сценаристов, который, по заданиям Художественного отдела, вместе с режиссерами работал бы над всеми стадиями сценария»[1239].

«Чтобы написать сценарий, — отмечал рецензент «Киногазеты», — необходимо знать технику кинопроизводства, понимать значение монтажа, нужно изучать язык экрана, его грамматику и синтаксис. Нужно изучить и совершенно овладеть ими»[1240].

А. Вознесенский одним из первых в Украине определил сценарий как самостоятельный вид художественного творчества, возникающего из двух начал: изображения и слова, литературы и кино. Исследователь подчеркивал, что для сценария характерна своя, особенная, кинематографическая образность. В то же время Вознесенский рассматривал сценарий как новый вид литературы, который ждет

1237. Пиотровский А. Указ. соч.
1238. В Киеве сценарная мастерская находилась при правлении ВУФКУ по адресу: Бульвар Шевченко, 12. См.: Листування редакції: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 9(45). — Вересень. — С. 25.
1239. Ятко М. Манівцями чи конвеєром? / Микола Ятко // Кіно. — 1928. — № 6(42). — Червень. — С. 2.
1240. Кіно-газета. — 1924. — № 50. — С. 7.

«истинного кинописателя», а путь к повышению художественного уровня сценария — улучшение его литературных качеств[1241].

В 1928 году рассматривалась возможность организации при сценарной секции ОДСК сценарной мастерской, которая готовила бы профессиональных киносценаристов. Был составлен ориентировочный план учебной программы:

«Моменты литературы: тематика, сюжетная композиция, жанр, стиль, методы критического разбора.

Политика: пропаганда искусством, идеология и художественность.

Рефлексология: анализ художественного творчества, как определенного физиологического процесса в нервном центре человека.

Природа эстетического восприятия. Преобразующий и воспринимающий субъект (зритель, слушатель, читатель).

Физика: деформация действительности античными свойствами объектива кино-фото-аппарата.

Механика: законы движений. Ритм. Архитектоника сценария. Виды последнего. Монтаж эпизодов.

Место кино среди других искусств. Взаимоотношения с ними. Своеобразие природы киноискусства»[1242]. Обучение в сценарной мастерской планировалось проводить дважды в неделю.

Пути ликвидации «сценарного кризиса», по мнению украинского писателя В. Радыша, выступившего на эту тему с докладом на собрании КОРЕЛИС 17 апреля 1926 года, лежали в рационализации сценарного хозяйствования, которое должно было строиться с учетом объективных особенностей кинопроизводства в целом и с учетом объективных особенностей индивидуалиста, кустаря-сценариста. «Расточительное» и «нерациональное» сценарное хозяйствование украинских кинематографистов заключалось: 1) в недооценке объективных условий кинопроизводства, 2) в «рвачестве» сценаристов и 3) в пренебрежении к творческой заинтересованности авторов. Радыш предлагал три способа рационального сценарного хозяйствования: 1) способ, имеющий в основе курс на рациональное культивирование квалифицированного кустаря-сценариста; 2) способ с курсом на профессионализацию и пролетаризацию кустаря-сценариста и 3) способ комбинированного хозяйствования. Радыш был уверен, что в основе рационального культивирования квалифицированного сценариста должна быть хорошая средняя ставка за сценарий, достойный постановки. Гонорар за сценарий должен был давать возможность сценаристу прожить без особого риска, шесть месяцев, то есть до того времени, когда сценарист закончит работу над следующим сценарием. По его мнению, сценарист мог написать не более двух качественных сценариев в год и должен был получать достойную заработную плату, чтобы не занимался подработками в других местах[1243]. Радыш оптимальное рациональное сценарное хозяйствование видел в пропорции — 5 штатных сценаристов на десять режиссерских групп. Кроме того, для работы должны привлекаться и сценаристы-кустари. Он считал, что та-

1241. Вознесенский А. Искусство экрана / Александр Вознесенский. — Киев: Сорабкоп, 1924.
1242. Сачук М. Школа сценаристів / М. Сачук // Кіно. — 1928. — № 8(44). — Серпень. — С. 10.
1243. Радиш В. Сценарна криза й шляхи її ліквідації / Василь Радиш // Культура і побут. — 1926. — № 20. — 16 травня. — С. 6.

кой способ комбинированного сценарного хозяйствования избавит кинофабрику от нежелательной зависимости от штатных сценаристов-профессионалов, стимулирует приток новых квалифицированных творческих сценарных сил, обеспечит возможность замены менее квалифицированных штатных сценаристов более квалифицированными и талантливыми, обеспечит возможность прогрессивного развития сценарного творчества, поскольку появится творческая конкуренция между штатным сценаристом-профессионалом и свободным кустарем-сценаристом[1244].

В. Радыш

В 1927–1929 годах на государственном уровне принимается ряд мер, направленных на преодоление «сценарного кризиса» и дальнейшую нормализацию всей киноработы. Секретариат ЦК КП(б)У на пленуме ВУК Рабис, проходившем в январе 1927 года, отметил слабую идеологическую и художественную ценность значительной части картин, выпускаемых ВУФКУ, и предложил обратить внимание Наркомпроса и ВУФКУ на привлечение к сценарной и режиссерской работе свежих сил, могущих дать идеологически выдержанный материал[1245].

О. Досвитный

В преддверии Первого партсовещания при ЦК КП(б)У состоялся 2-й пленум ВУК Рабиса, на котором в целях ликвидации «сценарного кризиса» рекомендовалось ВУФКУ создать постоянный штат сценаристов с привлечением к этой работе также и представителей заводов, фабрик и сел[1246].

На Первом партсовещании при ЦК КП(б)У отмечалось, что плановость, которая с таким трудом налаживалась в украинском производстве, тормозилась беспорядочным и стихийным притоком сценариев. Сценарии присылали разные авторы на темы по выбору. Лучшие сценарии шли на производство. Таким образом,

1244. Там же. — С. 7.
1245. ЦК КП(б)У и Пленум Всеукраинского К-та Союза Рабис о деятельности ВУФКУ: [Ред. ст.] // Кино-фронт. — 1927. — № 2. — 1 февраля. — С. 31.
1246. О состоянии и перспективах кинопромышленности: (Докладчик тов. Шуб) // Бюллетень Всеукраинского комитета союза работников искусств. — 1927. — № 11(19). — Ноябрь. — С. 6.

тематика кинопроизводства никем не планировалась. Совещание признало такое положение ненормальным и предложило ВУФКУ путем привлечения на постоянную работу литераторов «создать кадр кинематографически образованных сценаристов», чтобы они составили костяк сценарной мастерской ВУФКУ, которая, по мнению участников совещания, должна была стать базой в тематическом планировании кинопроизводства[1247].

Но поскольку директивы пленума и партсовещания остались невыполненными, ВУК Рабиса принял очередное постановление:

«14. Отмечая непроведение в жизнь постановления 2-го Пленума ВУК Рабиса, которое было согласовано с ВУФКУ, об организации при ВУФКУ постоянного кадра сценаристов на основании привлечения украинских литературных сил — предложить ВУФКУ провести в жизнь это постановление, установив полный контакт с организациями сценаристов (ВУАРДИС[1248] и КОРЕЛИС). Одновременно с этим ускорить организацию на кинофабрике сценарной мастерской»[1249]. Однако эти организации, вместо того, чтобы активно помогать ВУФКУ своими сценариями, политиканствовали и конкурировали между собой[1250].

8 января в Главполитпросвете прошло совещание «Об авторском гонораре за киносценарий». На совещании рассматривался проект постановления, поданный Украинским обществом драматургов и композиторов (УТОДИК). В проекте постановления предлагалось взимать с валового сбора кинотеатров 1% на выплату авторского гонорара авторам сценария и 1 % авторам киномузыки[1251]. В декабре 1927 года на заседании Коллегии Наркомпроса УССР с докладами выступили представители КОРЕЛИСа писатели Остап Вишня и Валериан Полищук. Наркомпрос принял к сведению их предложение обсудить в КОРЕЛИСе мнение Наркома просвещения в отношении закона о кино, который необходимо издать в Украине и в котором необходимо определить:

«а) Принципиальное определение, кинофильм является отдельным видом художественного произведения и его автором является связанный с ним коллектив, кроме киносценариста также — актер, режиссер, кинооператор и автор музыкальной иллюстрации.

В случае принятия такой принципиальной позиции установить размер процента отчисления от сборов этому коллективному автору фильма.

г) Также разработать проект распределения того процента между участниками этого творческого процесса»[1252].

1247. С. Л. Ор[елович]. Деякі підсумки кінонаради / Соломон Лазарович Орелович // Кіно. — 1928. — № 3(39). — Березень. — С. 1.

1248. Филиал Всеукраинской ассоциации режиссеров, драматургов и сценаристов (ВУАРДИС) в Киеве был открыт в декабре 1927 года. См.: Вуардіс у Києві: [Ред. ст.] // Нове мистецтво. — 1927. — № 29(70). — 27 грудня. — С. 15.

1249. Про стан роботи ВУФКУ // Бюлетень Всеукраїнського комітету спілки робітників мистецтв. — 1928. — № 7(27). — Липень. — С. 4.

1250. Маймістов. Ще крок культурної революції / А. Р. Маймістов // Культробітник. — 1928. — № 3(50). — 18 лютого. — С. 3

1251. Авторський гонорар за кіно-сценарій: [Ред. ст.] // Червоний шлях. — 1927. — № 2(47). — Лютий. — С. 247.

1252. Про авторське право на кіносценарії: Постанова Народного Комісаріату Освіти УСРР від 31 грудня 1927 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — Х., 1928. — № 3(90). — 14–21 січня . — Арт. 21.

На основе совместного постановления ВУЦИК и СНК УССР от 6 февраля 1929 года «Об авторском праве»[1253] Наркомпрос УССР принимает постановление «Об авторском гонораре за публичное исполнение драматических, музыкальных, кинематографических и др. произведений». В нем давалось разъяснение о выплате гонорара авторам сценариев:

«ж) за кинофильмы, кроме видовых, мультипликационных и хроникальных, автору сценария — 1% и режиссеру — ¼% от фактического сбора за каждый сеанс.

Внимание. Если автор сценария заимствовал сюжет, ему выплачивается ¾%, автору сюжета — ¼% гонорара, указанного в настоящем пункте;

з) за мультипликационные фильмы — автору сценария — ¼% и кинохудожнику — ¾% из фактического сбора за каждый сеанс»[1254].

Еще одно постановление, принятое Наркомпросом в декабре 1928 года, касалось уменьшения бюрократической волокиты в рассмотрении сценариев: «18) В связи с тем, что дело рассмотрения сценариев и предоставления санкции отнимает много времени, вредит производству, признать необходимым передать Правлению ВУФКУ право утверждать сценарии, а за ВКРК оставлять только просмотр и санкционирование готовой продукции»[1255].

13 и 14 сентября 1928 года в Киеве проходило Всеукраинское совещание писателей, посвященное обсуждению тематического плана ВУФКУ на 1928/29 год[1256]. В его работе приняли участие известные харьковские и киевские писатели. «Сегодня мы имеем первую попытку привлечь украинских писателей к реализации тематического плана ВУФКУ, — отметил в своем вступительном слове член правления и художественный директор ВУФКУ Е. Черняк. — В 1925–26 г. украинские писатели достаточно активно потянулись работать в ВУФКУ. Однако в 1926–27 году эта масса писателей отошла от украинской кинематографии, и ВУФКУ оказалось перед серьезной опасностью. Редакторат утопал в сценарном наводнении. <…> Если сценарное нашествие и дальше будет заливать ВУФКУ, оно окажется перед опасностью большого сценарного кризиса»[1257]. На совещании выступили Д. Бузько, Л. Скрыпник, М. Йогансен, Б. Антоненко-Давидович, О. Слисаренко, Л. Первомайский, В. Подмогильный, С. Пилипенко, И. Воробьёв, А. Довженко и др. В частности, Подмогильный отмечал, что в сценарии ничего общего с литературой нет, и очевидно, все писатели сценаристами быть не смогут. Довженко же заметил, что писатель не должен вмешиваться в постановку сценария, а должен давать только идею сценария. Оформление — дело режиссера. В итоге совещание приняло резолюцию, состоящую из пяти пунктов. Приведем два из них:

1253. Про авторське право: Постанова ВУЦВК і РНК УСРР від 6 лютого 1929 р. // Збірник законів та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. — Х., 1929. — Відділ перший. — № 7. — 10 квітня. — Арт. 55.
1254. Про авторський гонорар за прилюдне виконання драматичних, музичних, кінематографічних та інш. творів: Постанова НКО УСРР від 22 квітня 1929 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — 1929. — № 27(166). — 8–15 липня. — Арт. 398; Вісті ВУЦВК. — 1929. — 21 червня.
1255. Резолюція Колегії НКО про діяльність ВУФКУ за 1926/27 р. та промфінплан на 1927/28 р. // Бюлетень Народнього Комісаріата Освіти. — Х., 1928. — № 51(138). — 15–22 грудня. — Арт. 757; Колегія НКО про ВУФКУ: [Ред. ст.] // Культробітник. — 1928. — № 23/24(70/71). — Грудень. — С. 29.
1256. Кіно-газета. — 1928. — № 10. — С. 15.
1257. Письменники й українське кіно: [Ред. ст.] // Кіно. — 1928. — № 10(46). — Жовтень. — С. 15.

«2) Совещание считает, что развитие и укрепление укр. советской кинематографии возможны только тогда, когда в одной части кинопроцесса — в части сценарной — укр. советские писатели примут самое активное участие. Киносценарий является совсем специфической отраслью художественного творчества, но как раз писатель по типу работы своей ближе всего стоит к этой отрасли. Воспитание специальных кадров сценаристов есть дело будущего, следовательно, сейчас укр. советский писатель должен помочь укр. кинематографии, уделив ей часть своего внимания и часть своей работы, а ВУФКУ, со своей стороны, должно реально привлечь писательские силы к сценарной работе. <…>

4) Чтобы успешно осуществить сотрудничество писателя-сценариста, Совещание считает итоговыми со стороны ВУФКУ следующие мероприятия:

а) Обеспечить автору возможность следить за правильной трактовкой его сценария в постановке;

б) Найти полное согласие с ВКРК, который, осуществляя идеологический и художественный контроль над кинопроизводством, не должен вмешиваться в органическую работу сценариста;

в) Подвести серьезную экономическую базу под работу писателя-сценариста, без которой нельзя надеяться на серьезные результаты его труда;

г) Добиваться, чтобы в законодательном порядке на Украине признали права киносценариста на %% вознаграждение по прокату»[1258].

Первое сценарное совещание отстаивало принципы плотных взаимоотношений между кинематографией и литературой, в результате чего кинематография получила солидную поддержку от литературных сил, прежде всего в понимании, созданном вокруг кинематографии определенного общественного мнения. Второе сценарное совещание пошло дальше по рельсам практического осуществления тех задач, которые были возложены партией на кино. На Втором Всеукраинском сценарном совещании, созванном ВУФКУ в конце июня 1929 года, исходя из анализа современного состояния, обсуждались вопросы, касающиеся подготовки новых кадров для кинематографии, сценарного дела, тематического плана на 1929/30 год. Совещание подчеркнуло необходимость прочной взаимосвязи кино и литературы для успешного создания сценариев. На совещании также были обсуждены вопросы подготовки кадров сценаристов в учебных заведениях и вместе с тем подчеркнута необходимость тематического планирования производства фильмов. В совещании приняли участие писатели и представители различных организаций, осуществляющих культурно-просветительную работу.

В отношении кадрового вопроса отмечалось, что костяк украинской кинематографии составляли преимущественно люди, пришедшие из других отраслей искусства (живопись, театр, скульптура и т. д.). По мнению современников, в украинском кинематографе не было режиссеров и актеров, которые начинали свою работу в области кино без наследия, традиций, навыков из другого искусства. Следовательно, такой способ пополнения художественных кадров в киноискусстве не мог в дальнейшем удовлетворять требования кинопроизводства. Таким образом, возникла острая необходимость создать систему постоянной, планомерной подготовки вы-

1258. Там же.

сококвалифицированных и «кинематографически чистых» (без груза наследия) режиссеров, операторов, актеров, художников и т. д.[1259].

Все это требовало открытия специального киноинститута, поскольку кинотехникум, который до сих пор частично готовил технических работников кинематографии, не оправдал себя из-за недостаточно серьезного отношения к этому вопросу, а также из-за отсутствия необходимого количества соответствующего профессорского состава. Поэтому систему обучения кинотехникума рекомендовали перевести на систему подготовки исключительно технических работников, а именно — операторов, лаборантов, осветителей и т. д.

Также на совещании обсуждалось мнение некоторых кинематографистов, что литературные силы и саму литературу нельзя использовать в кино, поскольку они ничего общего между собой не имеют. При этом делались соответствующие практические выводы, которые заключались в том, что литературе не стоит работать в кинематографии, так как кинематографические силы вообще и сценарные в частности должны черпаться из других источников.

Сценарное совещание, которое главным образом было представлено представителями украинской пролетарской литературы, не поддержало эту точку зрения. Большинство присутствующих высказалось за необходимость любой ценой, как можно быстрее и более развернутым фронтом привлекать в кинопроизводство как можно больше представителей литературных организаций.

Тем не менее, некоторые участники совещания доказывали, что нельзя базироваться главным образом на литературных силах, а нужно вовлекать в кинопроцесс людей, не состоящих в какой-либо литературной организации. Но и эта точка зрения не получила поддержки у большинства участников совещания. Не получили поддержку и попытки оторвать литературу от киноискусства, игнорировать сценарий как один из самостоятельных видов драматургического творчества.

Сценарное совещание в своей работе полностью опиралось на решение ЦК ВКП(б) о кадрах, где говорилось о привлечении к постоянной работе по подготовке либретто и сценариев пролетарских и крестьянских писателей и установления постоянного контакта между организациями писателей и киноорганизациями[1260]. Один из участников совещания председатель правления ВУФКУ И. Воробьёв, в частности, отмечал: «С одной стороны, киноорганизации, фабрики должны проявить максимум инициативы и усилий к практическому осуществлению этих задач, а с другой стороны — литературные организации всесторонне должны пойти навстречу кино путем выделения постоянных работников для работы в кинематографии, а также путем работы над сценарным материалом»[1261].

Директор Одесской кинофабрики С. Орелович поддержал общее мнение совещания и в связи с этим отмечал: «Опыт последних лет работы украинского кинопроизводства доказал, что ошибочным было утверждение, будто бы сценарии

1259. Медведєв Т. Всеукраїнська нарада у сценарній справі / Тихон Медведєв // Молодняк. — 1929. — № 6. — Червень. — С. 110.

1260. Руководствуясь этими указаниями, республиканские и областные комитеты партии в своих решениях по вопросам кино отводили важное место сценарной проблеме. См.: Постановление Оргбюро ЦК КП(б)У по докладу ВУФКУ от 15 декабря 1929 года // РГАСПИ. — Ф. 17. — Оп. 26. — Д. 26. — Л. 149.

1261. Воробйов. Підсумки всеукраїнської сценарної наради / І. Воробйов // Кіно. — 1929. — № 12(59). — Червень. — С. 2.

должны писать не писатели, а какая-то особая категория людей, называемая сценаристами и ничего общего с литературой не имеющая. <…> Понятно, что не всякая литература может быть сценарием, но хороший сценарий для художественного фильма — без сомнения литература»[1262].

О пересмотре подхода к сценарному вопросу дирекцией ВУФКУ отмечал критик и сценарист Н. Лядов: «Исправлена еще одна ошибка художественной политики ВУФКУ: заключены договоры на ряд сценариев с представителями современной украинской литературы — Слисаренко, Панчем, Копыленко, Йогансеном (автором “Звенигоры”) и др. Сейчас заготовка сценариев производится главным образом в порядке нагрузки сценарной мастерской при кинофабрике. Семь сценаристов, прикрепленных к мастерской, работают на началах приблизительной дифференциации по разным областям тематики и социально-бытового материала. Главные разделы тематического плана фабрики: рабочий быт, село и детский репертуар»[1263].

13 июня 1929 года вышло постановление Коллегии НК РСИ УССР «О результатах проверки кинофикации Украины и деятельности ВУФКУ», в котором, в частности, предписывалось изменить методы заготовки сценариев и стать на путь создания собственных кадров сценаристов, реорганизовать сценарные мастерские и т. д. Также в постановлении отмечалось, что с целью стимулирования творческой работы сценаристов необходимо немедленно принять в Украине закон об авторском праве; пересмотреть постановление правления ВУФКУ о снижении ставок сценариста; пересмотреть типовые соглашения ВУФКУ с авторами таким образом, чтобы были обеспечены материальные права сценаристов и их моральный авторитет как авторов; ВУК Рабиса разработать вопрос упорядочения юридической и профессиональной помощи и защиты сценаристов. С целью обеспечения идеологической выдержанности кинопродукции оставить за ВУФКУ предварительное утверждение сценариев или либретто[1264].

В РСФСР широкое обсуждение сценарного вопроса проходило в Москве с 25 по 27 марта 1929 года в рамках Первого Всероссийского сценарного совещания при Главискусстве РСФСР. На совещании было принято 6 резолюций о «сценарном кризисе» и организации сценарного дела: Сущность и значение «сценарного кризиса»; Кадры сценаристов. Литература, театр и кино; Организационные мероприятия. Обеспечение прав и интересов сценаристов; О подготовке и переподготовке сценаристов; О сценариях для культурфильм; О Всесоюзном сценарном совещании[1265]. Главные причины «сценарного кризиса» были сформулированы следующим образом: «а) кустарный характер постановки этой работы; б) нечеткость методов художественного и идеологического руководства; в) низкая оплата труда сценариста; г) отсутствие подготовки сценаристов в киноучебных заведениях; д) множественность инстанций, принимающих сценарий, и отсутствие четкости в формулировке

1262. Орелович С. В порядку пропозиції / Соломон Орелович // Кіно. — 1929. — № 16 (62). — Серпень. — С. 2.
1263. Лядов Н. Киевская кинофабрика / Николай Лядов // Кино и культура. — 1929. — № 5/6. — С. 72.
1264. ЦДАВО України. — Ф. 539. — Оп. 7. — Спр. 1170. — Арк. 19.
1265. Первое Всероссийское сценарное совещание при Главискусстве РСФСР 25–27 марта 1929 года // Руководящие постановления по кино (Резолюции и постановления ЦК ВКП(б), Всесоюзного партийного совещания по кино и Первого Всероссийского сценарного совещания). — Ленинград–Москва: Теакинопечать, 1929. — С. 52.

политических и художественных заданий сценаристам; е) несоблюдение авторского права, дефекты закона об авторском праве в отношении сценаристов»[1266].

В качестве рекомендаций в кадровом вопросе отмечалось, что автор киносценария должен быть работником кинематографии, хорошо усвоившим сущность и методы этой самостоятельной отрасли искусства. Советская кинематография должна держать курс на создание кадров способных к творческой работе сценаристов-профессионалов. Способный к самостоятельной работе режиссер может сам для себя написать сценарий, но последнее допустимо только в виде исключения, когда режиссер сам является автором темы и либретто по его картине.

Для укрепления имеющихся кадров сценаристов и в целях привлечения в ряды сценаристов новых работников рекомендовалось в первую очередь обеспечить материальное существование сценаристов, чтобы сценарист в погоне за заработком не перегружал себя заказами и халтурил. Чтобы избежать халтуры и штампов, сценарист-профессионал должен писать в год не более двух-трех сценариев для игровых, полнометражных картин с соответственным расчетом его оплаты, которая гарантировала бы обеспеченный средний месячный литературный заработок[1267].

Средняя заработная плата высококвалифицированного профессионала-сценариста должна была составлять 360 рублей в месяц. Исходя из этой суммы, минимальная оплата сценария высококвалифицированного профессионала-сценариста должна было составить 2 000 рублей. Также совещание предложило Наркомпросу РСФСР в срочном порядке организовать плановую подготовку и переподготовку сценаристов в системе киноучебных заведений и временных курсы по переподготовке сценаристов. Кроме того, реорганизовать существующие на кинофабриках сценарные мастерские и организовать таковые, где их нет, строя эти сценарные мастерские на строго-производственных началах[1268].

В отношении авторских прав предписывалось обязательно в рекламе и в фильме указывать фамилию автора сценария, а также автора литературного произведения, по которому сделана картина. Выработать и издать в законодательном порядке типовой договор между кинопредприятиями и сценаристом. Договор этот должен был быть двусторонним и гарантировать сценаристу его авторские права, а также обеспечивать плату за его труд. Срочно внести в существующий типовой договор пункты, охраняющие права автора, а также изъять пункты, являющиеся кабальными для автора. Добавить в договор пункт о том, что переделки сценария и переименование картины могут производиться только с согласия автора[1269].

«Попытка создать сценарные кадры через систему сценарных мастерских потерпела неудачу, — отмечал представитель Союза Рабис А. Гольдман. — Был подобран совершенно случайный состав, которому было поручено писать (за фикс) сценарии. Эта система, к сожалению, привела к тому, что со стороны сценарных мастерских проявились тенденции к монопольному изготовлению сценариев для своей фабрики. Попытка привлечения писателей и драматургов к сценарной работе не увенчалась успехом потому, что им давались преувеличенные, ошибоч-

1266. Там же. — С. 54.
1267. Там же. — С. 58–59.
1268. Там же. — С. 62–63.
1269. Там же. — С. 60–61.

ные задания дать авторский сценарий, задания, явно невыполнимые для лиц, не обладающих специальным знанием законов кинотворчества»[1270].

На совещании выступали Свилов, А. Тарасов-Родионов, И. Трайнин, В. Перцов, А. Денисов, В. Туркин, Юков, Соколов, Гейман, М. Блейман, А. Пиотровский, Б. Бродянский, В. Киршон, М. Рафес, С. Третьяков и др. Во время выступлений произошли жгучие споры между «молодыми» и «старыми», новичками и опытными. Но в итоге каждая из сторон осталась «при своем мнении». В частности, С. Третьяков в своем выступлении дал емкую характеристику советского кино: «Наша первоэкранная кинематография напоминает особую настойку “политпросветовку”. Рецепт приготовления: берут чистую 40-градусную кинематографическую водку и настаивают ее на листках политграмоты»[1271]. Также Третьяков на вопрос «Могут ли литераторы помочь кинематографу?» очень емко сформулировал ответ: «Но только при одном условии: если они поймут, что кино — это не придаток к типографиям, где печатаются их романы, и не способ размножения их литературной продукции на пленке. Кино совершенно особый вид искусства, с особыми ему свойственными методами воздействия, требующий от работника совершенно других свойств, чем литература. <…> Возьмите “Стачку”, “Генеральную линию”, “Октябрь”, “Арсенал”, “Человек с киноаппаратом”, посмотрите, каким дохлым ручейком вьется в них литературная фабула и как сочно цветет монтажная обусловленность, т. е. не литературный, а кинематографический сюжет»[1272].

После окончания работы сценарного совещания стало очевидным, что оно оказалось малоэффективным. Обозреватель журнала «Новый зритель», в частности, отмечал:

«Они повторяют старые «истины»: 1) привлекать к литературной работе в кино молодняк, главным образом рабселькоров и пролетписателей; 2) опираться в сценарном деле на поддержку и критику общественности; 3) улучшить условия труда (повысить оплату сценариев — либретто — тем); 4) искоренить недочеты аппарата (множественность заказывающих, оценивающих, принимающих и утверждающих сценарии инстанций). Однако проскользнули тут и новые мысли: о ставке на фабрично-организованное производство и на систему творческих коллективов об укреплении положения сценариста путем введения его в штатный состав постановочных групп, и т. д., и т. п. <…>

Далеко не разрешен совещанием кардинальный вопрос о киноучебе сценаристов. Глухо и вскользь об этом упоминает резолюция. Сценарный кризис больше всего происходил, происходит и будет происходить вследствие художественной неграмотности (одних) и политической близорукости (других) наших специалистов сценарного дела. Секрет ликвидации кризиса заключается в значительной степени также и в учебе. А на совещании, прежде всего, спорили и домогались… двухтысячной оплаты и упрощения бухгалтерских расчетов, или прожектировали такие организационные формы сценарной работы, которые сами нуждаются в проверке и в изучении (например, институт ассистентов-сценаристов и т. п.)»[1273].

1270. Гольдман А. О сценарном кризисе / А. Гольдман // Рабис. — 1929. — № 14. — 2 апреля. — С. 1.
1271. Третьяков С. Сценарный кризис / С. Третьяков // Кино и культура. — 1929. — № 3. — С. 6.
1272. Там же. — С. 8.
1273. Н. Ю-н. После сценарного совещания / Н. Юн // Новый зритель. — 1929. — № 15(374). — 7 апреля. — С. 15.

Поскольку решение сценарного вопроса во всех республиках не сдвинулось с места, Наркомпрос СССР 6 июля 1930 года провел совещание «О сценарных кадрах в кино». В протоколе заседания, в частности, отмечалось:

«Сценарный кризис является на данном этапе развития одним из самых серьезных препятствий к осуществлению огромной политической и культурной задачи, возложенной на советскую кинематографию.

Этот кризис в основном является следствием почти полного отсутствия подготовки этих кадров, отсутствия рационального использования существующих кадров, общего неправильного курса киноорганизаций, строящих свою работу без участия общественных сил и связи с пролетарскими писательскими организациями, непривлечения к сценарной работе кадров журналистов, рабкоров, научных работников, невнимательного отношения к начинающим сценаристам и к "самотеку".

Невысокий уровень основной массы картин советского производства и значительный % совершенно негодных в художественном и идеологическом отношении, говорят не только об отсутствии квалифицированных кадров сценаристов из рабочих, партийцев и комсомольцев, но что само руководство сценарным делом не осуществлялось политич. квалифицированными людьми, понимающими всю сущность социалистического строительства и что художественная и политическая квалификация существующих кадров сценаристов низка»[1274].

На совещании было принято несколько резолюций, направленных на оздоровление ситуации, вокруг подготовки новых кадров киносценаристов:

«Поэтому Президиум ЦК считает необходимым урегулировать вопрос перевода ГТК в киновуз с тем, чтобы последний обязательно начал функционировать в предстоящем учебном году.

Существующие в настоящее время курсы подготовки сценаристов при ГТК должны быть переданы будущему киновузу, как самостоятельный факультет, с открытием которого Президиум ЦК ввиду ограниченности в преподавательских кадрах считает нецелесообразным существование подготовки сценаристов при 1-м МГУ и ГИТе. <…>

С целью большей увязки работы сценаристов с режиссерами считать целесообразным прикрепление сценаристов к съемочным группам и объединение этих отделов. <…>

Считать целесообразным организовать курсы по переподготовке молодых сценаристов. <…>

Поручить Киносектору в месячный срок проработать вопрос об авторском праве и оплате сценарных работников»[1275].

В Украине дело дальше разговоров так и не пошло. Директор Киевской кинофабрики П. Косячный на страницах журнала «Кіно» приводил набившие давно всем оскомину аргументы выхода из «сценарного кризиса»:

«Практика прошлого доказала, что ориентироваться производству только на самотек нельзя. Надо привлечь лучшие литературные силы в сценарных мастер-

1274. Выписка из протокола заседания Наркомпроса 6 июля 1930 г. «О сценарных кадрах в кино» // РГАЛИ. — Ф. 645. — Оп. 1. — Д. 377. — Л. 5.
1275. Там же. — Л. 6–7.

ских, плотно и органично соединив их работу с производством. Надо распространить сценарные мастерские на Киевской и Одесской фабриках[1276] и одновременно скорее организовать сценарную мастерскую в Харькове. Литературные и художественные силы должны помочь этому делу, взять на себя твердый заказ через отбор лучших сил в сценарные мастерские, через изготовление соответствующего количества сценариев отдельными членами этих организаций»[1277].

Отметим, что в 1927 году правление ВУФКУ считало, что «сценарный кризис» практически ликвидирован. Об этом свидетельствует информационное письмо спецсектора ВУФКУ:

«Совершенно секретно. Только заведующим и их заместителям. Информационное письмо № 5. <…>

Производственный отдел.

Редсектор сейчас такой: главный редактор — М. Семенко, отв. секретарь-редактор — В. Ярошенко, редакторы Д. Бузько и Г. Шкурупий.

Сценарный кризис, который мы имели раньше, проходит. Утвержденных сценариев в ноябре месяце — 9, условно — 1. Окончательно утверждены следующие сценарии:

1. “Убийство Лаврика” — Поволева.
2. “Ботинки” — Гуревич.
3. “Муть”, “Гос. преступник” — Лядова.
4. “Анечка” — Бузько.
5. “Любовь и дым” — Днепровского.
6. “Растерянный Джим” — Маяковского.
7. “Сигнал с моря” — Френкеля.
8. “Жрецы тьмы” — Стрильчука.
9. “Закованная фильмой” — Маяковского.

Условно:

“10 000” — Бузько <…>

Итак, выводы имеем такие: количество сценариев заочно выросло, сценарного кризиса мы не имеем, но похвастаться качеством сценариев также не можем. Сценарии, которые отсылаем на фабрики, получают часто справедливую критику режиссеров, критику основательную, которая иногда резко высказывается о качестве сценариев.

И поэтому задачи, стоящие перед редсектором, можно сформулировать коротко: обеспечив фабрики сценариями на ближайшие постановки режиссерских групп, редсектор должен перейти из количества — в качество сценариев»[1278].

Но проблемы, связанные со «сценарным кризисом», так и остались не решенными, и очевидно, были лучше видны со стороны:

«Мы хотим сказать несколько слов о сценарном деле нашей кинематографии. Приходится констатировать, что дело это в катастрофическом состоянии. Несмотря на тематический план, ВУФКУ не хватает сценариев с рабочей тематикой. Но и

1276. В июле 1930 года при Одесской кинофабрике были открыты трехмесячные курсы повышения квалификации внештатных сценаристов, чьи сценарии были приняты к постановке. См.: Підготовка нових кадрів: [Ред. ст.] // Кіногазета. — 1930. — 10 червня.
1277. Косячний П. Дійсний стан речей / Петро Косячний // Кіно. — 1930. — № 11(83). — Травень. — С. 11.
1278. ДАХО. — Ф. Р-1765. — Оп. 1. — Спр. 4. — Арк. 39, 45–46.

все те фильмы, вышедшие или которые должны были выйти в прокат с тематической стороны, не могут удовлетворить, ни в коей мере требования современного зрителя, не говоря уже о формальном их качестве. Сценарная мастерская киевской кинофабрики и редакторат организовали сценарное дело так, что эта организация только ухудшает дело. Никакой систематической работы над обработкой сырого сценарного материала на фабрике не производится. Все дело заключается в непериодических заседаниях худотдела, который или принимает сценарный материал, или отвергает его. Когда же предлагаются поправки, то они такие сумбурные и часто отрицающие, что исправленный за ними сценарий не становится лучше. Такое "коллективное творчество" только отталкивает от фабрики те силы, которые могли бы работать при другой постановке этого дела. Потом, конечно, никакими конкурсами не заманишь людей и не спасешь положения. Когда писатель пишет роман или рассказ на свой риск и страх, то все же он уверен, что его дело не пропадет, когда он пишет сценарий по заказу фабрики, он встретит обязательно сухой официальный подход и безразличие и никакой помощи или совета, хотя каждый сценарий требует над собой работы всего художественного фабричного персонала.

Сценарное дело требует кардинальных изменений и серьезного внимания по организации его, хотя бы и с теми силами, которые есть на фабрике. Надо ввести в работу определенную систему и определенный метод, которых очень не хватает»[1279].

Вопрос о взаимодействии кино и литературы поднимался на страницах журнала «Кіно» во время дискуссии «Украинские классики на экране» (1927–1928). Было подчеркнуто отличие литературного образа, создаваемого посредством слова, от кинообраза, создаваемого преимущественно при помощи пластических, зрительных средств выражения.

Существовали различные точки зрения на сценарий и его природу. По мнению некоторых современников, природа сценария — сугубо кинематографическая. Связь сценария с литературой категорически отрицалась. А. Полторацкий, С. Орелович и др. утверждали, что сценарий не является литературным продуктом.

Идея «номерного» или «технического» сценария рождается, в некоторой степени, как реакция на метод создания фильма на монтажном столе, при котором сценарий считался лишь «сырьем», «полуфабрикатом» в руках всесильного режиссера. Но в «техническом» сценарии протокольное, бесстрастное изложение событий, перенасыщенное кинематографическими терминами, убивало живую образность, снижало как его литературные, так и кинематографические качества.

Значительным вкладом в теорию кинодраматургии была книга Н. Лядова «Сценарий. Основы кинодраматургии и техника сценария» (1930). Лядов рассматривал сценарий, как произведение литературно-кинематографическое, где литературность «должна как можно полнее раскрыть сущность кинематографического замысла»[1280]. Отмечая невозможность в «техническом» сценарии достичь «целостности рисунка, плавности переходов от кадра к кадру, передать внутреннюю связь

1279. Власенко С. Мертвонароджений Голівуд / С. Власенко // Авангард. — 1930. — № а. — Січень. — С. 66.
1280. Лядов М. Сценарій. Основи кінодраматургії та техніка сценарію. — К.: Укртеакіновидав, 1930. — С. 78.

между кадрами»[1281], Лядов считал, что сценарист должен дать ощущение будущей кинематографической формы, соответственно организуя словесный материал.

Приход звука в кино подтвердил, что сценарий не «сырье», не «полуфабрикат» для фильма, а полноценное художественное произведение.

6.11 Творческие связи украинской кинематографии

В начале 1920-х годов, после экономических и политических потрясений, пережитых Украиной с 1918 года, центральные города Украины продолжали тянуться к Москве и Петербургу. Харьков, Киев и Одесса, конечно, соперничать с Петербургом и Москвой в отношении художественных достижений не могли. Но эти города все же стремились догнать культурные столицы России, и отдельные области могли гордиться своими культурными завоеваниями. Так, Харьков славился своей драмой, Одесса — оперой, а Киев — Академией Искусств.

К началу Октябрьского переворота общий кризис в искусстве, тогда уже резко выявившийся по всей России разразился и на юге. Дороговизна и голод, начавшиеся на севере — с одной стороны, и надежды на немецкий «рай» — с другой, вызвали большой поток эмиграции художественных сил из Москвы, Петрограда и других крупных городов России, в Украину в период УНР. Второй приход в Украину, в 1919 году советской власти, сменившей УНР, оказался для населения неожиданностью, и практически никто не успел уехать. В Украине тогда нашли себе место не только отвергавшийся со временем академизм, но и самые разнообразные искания, вплоть до первых опытов Пролеткульта, мирно уживавшегося с «лучшими проявлениями остатков буржуазного наследия». Активизировались процессы развития драмы, оперы, балета, живописи, скульптуры, художественной литературы.

С возвращением Добрармии у части интеллигенции появилась надежда на освобождение от большевизма. Художественная интеллигенция, почти всегда идейно беспринципная, частью из сочувствия к ВСЮР, частью из-за боязни быть заподозренной в симпатии к большевикам (почти все работали в советских учреждениях) принялись широко обслуживать Отдел пропаганды Добрармии. Когда же Добрармия начала стремительно отступать на юг — работников искусства обуял страх перед красным террором. Сведения о большевистских ужасах вынудили многих вместе с армией отправиться на юг.

В то же время голод в России гнал художественные силы в Украину. Сюда приехали крупные художники из Москвы и Петрограда. Но в Украине многие из них долго не задержались. Из-за противостояния Отдела искусств Губнаробраза и художественного сектора Главполитпросвета проявился параллелизм и конкуренция со всеми сопутствующими негативными проявлениями.

Разочаровавшись в художественном строительстве Украины, они возвратились назад в Москву и Петроград. Также неразбериха, демонстрировавшая явный развал искусства, вызвала отъезд местных художественных сил из Украины и, главным образом, из Харькова в Москву. В то время как Украина «художественно разруша-

1281. Там же. — С. 79.

лась», Москва и Петроград, оправившиеся от паники, охватившей художественный мир в начале революции, стали восстанавливать нарушенное равновесие, крепнуть и развиваться и вернули былую репутацию больших художественных центров — здесь возродилась и оживилась художественная мысль, начались поиски нового революционного искусства. В Москву и Петроград со временем возвращаются переселенцы из-за границы и Крыма.

С введением НЭПа ситуация в Украине постепенно начинает нормализовываться. Наступает переломный момент — стремительно растет количество художественных и литературных объединений и групп. Период с середины и до конца 1920-х годов называют временем «украинского возрождения». Тяга к созданию различных художественных группировок и творческих коллективов была свойственна эпохе коллективистского сознания и поддерживалась властью.

В 1925 году, с целью объединения всех художественно-революционных сил, регулирования процессов художественной культуры и проведения плановой работы в области изобразительного искусства организационно оформилась АРМУ (Ассоциация революционного искусства Украины) как федеративное объединение художников разных формальных течений и групп. В частности, в организацию вошли М. Бойчук, А. Богомазов, Н. Бурачек, И. Врона, К. Гвоздик, В. Меллер, И. Падалка, С. Прохоров, В. Седляр, В. Ермилов, А. Хвостенко-Хвостов и другие известные художники. Высшим органом организации был ежегодный Всеукраинский съезд АРМУ, который выбирал руководящий орган — Центральное Бюро Ассоциации.

Вторым масштабным художественным объединением 1920-х годов была АХЧУ (Ассоциация художников Красной Украины), но ее продвижение происходило не так быстро и удачно, как АРМУ. Еще в начале 1923 года группа киевских художников решила объединиться для организации передвижных художественных выставок в традициях Товарищества передвижников, но на основе произведений революционно демократической тематики. Сначала творческое объединение было немногочисленным, не имело четкой программы, прочных связей с государственными учреждениями и массами, а потому не играло заметной роли в художественной жизни Украины.

В декабре 1925 года было подписано соглашение о сотрудничестве между АХЧУ и АХРР (Ассоциация художников революционной России), которое предусматривало объединение художественных сил для агитационно-пропагандистского обслуживания общества ради свершения социально-революционных задач времени, привлечения широких масс трудящихся к изобразительному искусству. В январе 1927 года Всеукраинское совещание уполномоченных АХКУ утвердило проект декларативных положений и тактических задач Ассоциации.

Весомую роль в формировании и деятельности ведущих литературных и художественных объединений 1920-х годов сыграли М. Хвылевой, В. Эллан-Блакитный, С. Пилипенко, М. Бойчук, М. Семенко и др. Благодаря деятельности творческих объединений 1920-х годов под лозунгом «Культуру — в массы!» произошли кардинальные сдвиги в сфере литературного искусства.

Во второй половине 1920-х годов наиболее отчетливо проявилось единство в усилиях, направленных к овладению новым художественным методом, в разработке одних и тех же жизненных проблем, порой на одном и том же исходном мате-

П. Тычина. Худ. А. Довженко

Г. Эпик

риале. По мере того, как кино обретало свой стиль, свои средства изображения, менялись и формы взаимодействия, взаимовлияния искусств.

2 января 1924 года ВУФКУ с целью улучшения качества репертуара привлекает к работе на кинопроизводстве украинских писателей из влиятельных литературных группировок «Гарт» и «Плуг» — Юрия Яновского, Василия Радыша, Майка Йогансена, Григория Косынку, Владимира Ярошенко, Александра Корнейчука и других. В 1926 году в кино отмечается наплыв профессиональных литераторов. Их приход был инициирован с целью преодоления имеющегося «сценарного кризиса»[1282] и обеспечения специального сценарного фонда «идеологически безупречным и одобренным властями материалом». Михайль Семенко возглавил деятельность привлеченных в кинематограф писателей-новаторов Михаила Панченко, Александра

В. Сосюра. Худ. А. Довженко

1282. Подробней об этом см. в разд. «Сценарный вопрос».

Я. Савченко

Копыленко, Григория Эпика, С. Голованивского, Дмитрия Бузько. Сменивший Семенко на посту главного редактора ВУФКУ Олесь Досвитный приглашает в редакторский отдел Соломона Лазурина, Константина Полонника, Михаила Ялового. Главным редактором журнала «Кіно» приглашен Николай Бажан. В разное время в редакторате ВУФКУ работали Василий Атаманюк, Николай Ятко, Георгий Брасюк, Дмитрий Загул. С 1929 года главным редактором ВУФКУ назначается поэт и критик Яков Савченко.

Стремлением к новаторству, ощущением того, что о новом надо говорить по-новому, в известной мере объясняются те непрерывные поиски новых средств художественного выражения, зачастую и неудачные, которые широко были распространены в литературе и искусстве 1920-х годов. Атмосфера, которая создалась в кинематографии, полностью соответствовала общей атмосфере, царившей в искусстве.

Но если в среде кинематографистов РСФСР столкновение различных эстетических концепций, столкновение разных течений и направлений, полемика находили конкретное выражение в издании всевозможных деклараций, творческих манифестов, в образовании разнообразных художественных групп, которые активно включались в противостояние друг другу и заметно влияли на ее процессы, то в Украине обстановка складывалась по-иному. Оформившихся творческих группировок среди украинских киноработников не было, хотя сближение их с позициями различных литературных и театральных организаций наблюдалось отчетливо, и участие в деятельности этих организаций было весомым. Влияние взглядов той или иной группы сказывалось в кинематографической практике вследствие того, что многие писатели, драматурги, художники, театральные режиссеры, актеры, сотрудничавшие в кино, составляли одно время основной творческий костяк киноорганизаций.

Первая массовая литературная организация в Украине — Союз революционных крестьянских писателей «Плуг» — организовалась в Харькове в 1922 году по инициативе С. Пилипенко, А. Панова, И. Сенченко, И. Шевченко, Г. Коляды.

Ее идеологом выступил писатель и издатель С. В. Пилипенко, который в то время редактировал газету «Сільські вісті». Вместе со своими единомышленниками он привлекал крестьянскую молодежь к созданию новой культуры и одновременно активному распространению культурных достижений. На призыв С. Пилипенко в редакцию «Сільських вістей», ставшую своеобразным организационным штабом будущего «Плуга», в организацию принимались молодые писатели индивидуально и группами, среди которых были: А. Головко, К. Гордиенко, О. Донченко, Г. Эпик, Н. Забила, Ю. Лавриненко, В. Мисик, П. Панч, В. Сосюра, А. Копыленко и другие. Печатным органом Союза были журналы «Плужанин» (Харьков, 1925–1927) и «Плуг» (Харьков, 1928–1932).

В своей идеологически-художественной платформе «Плуг» декларировал желание создавать новую культуру, раскрывать широкую панораму борьбы с пережитками. Одной из ведущих идей союза в течение 1920-х годов была идея «смычки города с деревней»[1283]. Однако способствуя проявлению у крестьянства и сельской интеллигенции интереса к литературе, стимулируя развитие и выявление творческих кадров в «низах», эта организация вольно или невольно вела к угрожающему снижению творческих критериев, к распространению примитивизма, так как объявляла писателями людей творчески незрелых, еще не определившихся со своим призванием. Тем не менее «Плуг» получил широкую поддержку в ЦК КП(б)У, как организация, проводившая «большую и важную работу»[1284].

В потоке сценариев, поступавших на кинофабрики, было немало работ плужан, а союз, как это было сказано, не проявлял достаточной объективности при поддержке необоснованных претензий отдельных авторов.

А. Довженко входил в Союз пролетарских писателей «Гарт», возникший в январе 1923 года в Харькове. Это была еще одна массовая литературная организация. Возглавил «Гарт» редактор газеты «Вісті» В. Эллан-Блакитный, с целью сплотить разрозненные силы профессиональных украинских литераторов. «Гарт» провозгласил себя как объединение писателей, «которые стремятся к созданию единой интернациональной коммунистической культуры, пользуясь украинским языком как орудием творчества, к распространению коммунистической идеологии и преодолению буржуазной, мещанской, владельческой идеологии». Однако в постановлении бюро ЦК КП(б)У «Об украинских художественных группировках» (1925) наряду с положительной характеристикой отмечалось, что «Гарт» «не может претендовать на единоличное представительство партии в области художественной литературы и на монопольное проведение партийной линии в этой области»[1285]. В союз входили: К. Гордиенко, И. Днепровский, А. Довженко, М. Йогансен, И. Кириленко, А. Копыленко, В. Коряк, Г. Коцюба, В. Полищук, И. Сенченко, В. Сосюра,

1283. Дзюба І. Літературно-мистецьке життя / Іван Дзюба // Історія української літератури XX століття у двох книгах. Книга перша. Перша половина XX століття / за ред. В. Г. Дончика. — Київ: Либідь, 1998. — С. 26.

1284. Украинские художественные группировки. Постановление ПЦ ЦК КП(б)У по докладу агитпропа ЦК об отношений к украинским художественным группировкам // Вестник работников искусств. — 1925. — № 5/6(27/28) . — С. 25.

1285. Там же. В июне 1925 года Политбюро ЦК КП(б)У, основываясь на постановлении июньского пленума ЦК ВКП(б), приняло резолюцию в деле художественной литературы в Украине. См.: Політика партії в справі художньої літератури // Вапліте. — 1927. — № 3. — С. 199–202.

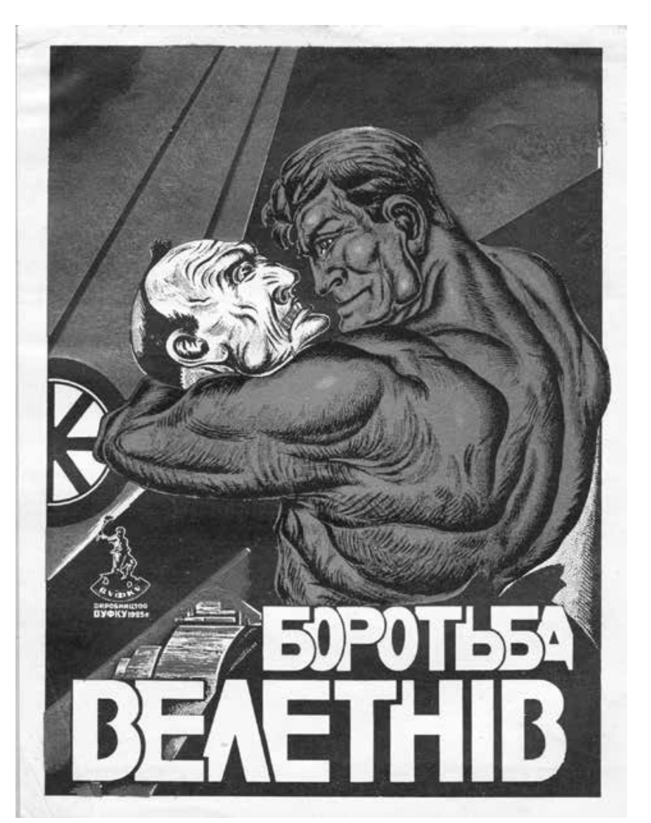
М. Йогансен

М. Йогансен. Худ. А. Довженко

П. Тычина, М. Хвылевой и другие. Печатным органом Союза стал альманах «Гарт» (Харьков, 1924–1925; 1927–1930).

«Гарт», как организация передового революционного класса — пролетариата пытался быть в авангарде литературного процесса и властвовать во всех сферах культурной жизни Украины.

Новый этап в процессе объединения литературных сил Украины связан с именем М. Хвылевого — ключевой фигурой украинского возрождения 1920-х годов. Еще в 1923 году, когда «Гарт» взял курс на количественный рост организации, Хвылевой объединил небольшую студийную группу единомышленников. В планы Хвылевого



Плакат к фильму «Борьба гигантов». 1926 г., худ. А. Довженко

входило создание такой организации писателей, которая своим творчеством смогла бы начать активный процесс возрождения украинской культуры, подъем ее на уровень мировых культурных достижений. Эта группировка в 1925 году в Харькове оформилась в писательскую организацию ВАПЛИТЕ (Вольная академия пролетарской литературы), в состав которой вошли: И. Днепровский, А. Довженко, О. Досвитный, Г. Эпик, М. Йогансен, Г. Коцюба, Н. Кулиш, А. Лейтес, А. Любченко, П. Панч, О. Слисаренко, Ю. Смолич, В. Сосюра, П. Тычина, Ю. Яновский и другие. Печатным органом организации был литературно-художественный журнал «Ваплите» (Харьков, 1926–1927)[1286].

В дальнейшем бывшие литераторы ВАПЛИТЕ О. Досвитный, Н. Кулиш, М. Яловой, Ю. Яновский, П. Панч, Н. Бажан, В. Мисик, Д. Фальковский, А. Любченко, В. Полищук, Г. Косынка, В. Гжицкий, В. Сосюра, Г. Эпик, Г. Коцюба, И. Днепровский и другие сплотились вокруг художественно-литературного альманаха «Літературний ярмарок» (Харьков, 1928–1929), который декларировал себя «внегрупповым».

В 1926 году в Киеве было сформирована Мастерская революционного слова (МАРС). Его члены — писатели-попутчики В. Пидмогильный, Б. Антоненко-Давидович, Г. Косынка, Т. Осьмачка, Я. Качура, Е. Плужник и другие, печатались преимущественно в литературно-художественном журнале «Життя і революція» (Киев, 1924–1934).

Часть молодых писателей, ранее входивших в литературные объединения «Плуг» и «Гарт», организовали Литературную организацию комсомольских писателей Украины «Молодняк» (Харьков–Киев, 1926). Возглавлял литературную организацию П. Усенко. В «Молодняк» входили П. Усенко, Л. Первомайский, В. Кузьмич, К. Гордиенко, Г. Мизюн, П. Голота, А. Кундзич, Я. Гримайло, И. Багмут, Б. Коваленко, Н. Шеремет, А. Корнейчук, П. Колесник, А. Шиян и др. Печатным органом организации был литературно-художественный журнал «Молодняк» (Харьков 1927–1934; Киев 1935–1937).

В конце 1926 года из членов организаций «Гарт», «Плуг» и «Молодняк» сформировался Всеукраинский союз пролетарских писателей (ВУСПП). В состав этой организации входили: И. Кулик, И. Микитенко, В. Сосюра, М. Терещенко, Д. Загул, В. Коряк, В. Мисик, Я. Савченко, Л. Первомайский, Н. Забила, С. Божко, О. Донченко, А. Шиян, В. Чечвянский, Б. Коваленко, И. Ле, А. Кундзич, Н. Булатович и др. Печатным органом ВУСПП являлась «Літературна газета».

ВУСПП оказал определенное влияние на кинематографию. В союз входили и кинорежиссеры Арнольд Кордюм, Владимир Вильнер. Эта организация ориентировала творческих работников на «решительную борьбу за интернационально-классовый союз литературы Украины против мещанско-националистического».

Украинский литературный футуризм проявил в условиях советской власти свою жизнеспособность и чрезвычайную активность. В 1921 году была организована Ассоциация панфутуристов Аспанфут (М. Семенко, Г. Шкурупий, М. Яловой, О. Слисаренко, М. Ирчан и другие), действовавшей в Харькове и Киеве. Ее мно-

1286. Редакция журнала не поддержала концепцию М. Хвылевого «Борьбы двух культур». См.: Про закиди «Вапліте» в ідеологічних збоченнях (постанова заг. зборів з 9–II 1927 р.) // Вапліте. — 1927. — № 2. — С. 201.

гочисленные декларации и манифесты, публиковались в литературных сборниках «Семафор у майбутнє» (Киев, 1922), «Жовтневий збірник панфутуристів» (Киев, 1923) и газете «Катафалк искусств» (1922). Аспанфут провозгласил конец «буржуазного искусства» для создания другого искусства, которое будет сочетать в себе умелость, мастерство и мегаискусство. Через некоторое время объединение переименовывается в Ассоциацию коммунистической культуры (АСКК) и издает литературные журналы «Гонг Коммункульта» (Киев, 1924), «Гольфиптром» (Киев, 1925). В то время АСКК выдвигает лозунг о необходимости образования «левой прозы», призывной поэзии, киножанров, но в 1925 году «натолкнувшись на отсутствие квалифицированных кадров» вливается в организацию «Гарт».

Еще одной модификацией украинского Левого фронта искусств (УкрЛЕФ) стало объединение «Новая Генерация» (Киев, Харьков, Одесса, 1927) вокруг одноименного журнала, который редактировал М. Семенко. Вместе с М. Семенко, Г. Шкурупием, Г. Колядой в организацию влилась молодежь — О. Влызько, В. Вер, Л. Зимний, А. Полторацкий, художники В. Меллер, К. Малевич, Д. Сотник и другие. В декларации «Платформа и окружение левых» «Новая генерация» указывала на свою наследственную связь с предыдущими литературными объединениями, несколько изменив свою программу, которая пропагандировала теорию и практику авангардистских течений в искусстве.

Кроме «Новой Генерации», на авангардистских позициях развития украинской художественной культуры стояла и литературно-художественная группа «Авангард» во главе с В. Полищуком (редактором одноименного журнала).

«Новая генерация», несомненно, повлияла на развитие украинского киноискусства. В объединение входили Дмитрий Бузько, Марк Терещенко, Георгий Тасин, Александр Перегуда и другие известные деятели кино. Как раз в фильмах «Синий пакет» (1926, реж. Ф. Лопатинский) и «Спартак» (1926, реж. Э. Мухсин-Бей), поставленных по сценариям Г. Шкурупия, сказались путаные упрощенческие взгляды участников «Новой генерации», сводившиеся, по мнению современников, к утверждению, что во всем мире искусство утратило свой национальный характер, уподобилось «машиностроению», и вообще не должно познавать жизнь, а лишь «строить», «изменять» ее[1287].

Представители «Новой генерации» признавали лишь «чистую агитку», свободную от какого бы то ни было познавательного материала, но обязательно «экспериментально» закрученную, чтобы она ошеломляла даже искушенного зрителя. В дальнейшем организация дважды меняла название: Всеукраинский союз коммунистической культуры (ВУСКК, 1929) и Объединение пролетарских писателей Украины (ОППУ, 1930).

Крайний правый фланг фронта искусств занимала небольшая группа украинских поэтов и писателей-модернистов, так называемых «неоклассиков». К ней примыкали Н. Зеров, М. Драй-Хмара, М. Рыльский, В. Петров и другие. Творчество писателей отличалось многообразием форм, эстетической безупречностью, новаторством и определенной элитарностью. Своеобразным «центром» общения «неоклассиков» было издательство «Слово», возглавляемое И. Титаренко. С «нео-

1287. См.: Шкурупій Г. Реконструкція мистецтв / Гео Шкурупій // Авангард. — 1930. — № b. — Квітень. — С. 3–12.

классиками» был творчески близок режиссер театра и кино Борис Глаголин[1288]. «Неоклассики» отмежевывались от так называемой «пролетарской культуры», стремились к преемственности с искусством ушедших эпох, отдавали предпочтение историко-культурной и морально-психологической проблематике. Власть восприняла подобную позицию как непризнание советской действительности.

В 1920-е годы в Украине выходит ряд художественно-критических изданий, на страницах которых печатаются материалы, освещающие вопросы разных видов искусств, в том числе и кинематографа. Эти издания стали пропагандистами и организаторами нового искусства в республике. Большое значение для развития украинского киноведения имело создание специализированных киноизданий — журналов: «Фото-кино» (1922–1923, Харьков), «Экран» (1923, Харьков), «Кинотеатральный вестник по Екатеринославу» (1925), «Театр — музика — кіно» (1925–1927, Киев), «Кіно» (1925–1933, Харьков, Киев), «Театр, клуб, кино» (1927–1928, Одесса); газет: «Кіно-тиждень» (1927, Киев) и «Кіно-газета» (1928–1932, Киев) и других периодических изданий, в которых освещались вопросы киноискусства[1289]. На страницах этих изданий систематически выступали деятели литературы, театра и кино (Н. Бажан, А. Довженко, М. Майский, Г. Эпик, Д. Бузько, Ю. Яновский, Я. Савченко, Г. Затворницкий, М. Ирчан, И. Бачелис, А. Полторацкий, Л. Скрыпник, Н. Лядов, И. Врона).

В результате резолюции о расширении связей с литературными организациями и привлечении писателей к написанию сценариев, принятой на Втором Всеукраинском киносовещании в 1925 году[1290], создается ряд кинолитературных обществ — Коллектив режиссеров, литераторов и сценаристов (КОРЕЛИС), Украинское общество драматургов и композиторов (УТОДИК), Всеукраинская ассоциация режиссеров, драматургов и сценаристов (ВУАРДИС). Задача этих обществ заключалась в подготовке профессиональных украинских сценаристов. Совет КОРЕЛИСа возглавляли В. Полищук, О. Вишня, О. Досвитный, М. Майский, М. Панченко, Д. Бузько, кроме того в состав входили А. Довженко, А. Копыленко, Г. Эпик, П. Панч, И. Днепровский. Литераторы Н. Бажан, О. Досвитный, Г. Эпик, Д. Бузько, а также А. Довженко учредили Всеукраинское объединение работников революционной кинематографии (ВУОРРК), образованное на базе бывшего ВУАРДИС.

1288. Б. Глаголин активно полемизировал с большевиками, написал письмо В. И. Ленину с протестом национализации театров и отказался от звания заслуженного артиста, но с весны 1919 года тесно сотрудничал с большевиками. См.: Веселовська Г. І. Український театральний авангард / Ганна Іванівна Веселовська. — Київ: Фенікс, 2010. — С. 42.

1289. «Театральные известия» (1921–1923, Харьков), «Шляхи мистецтва» (1921–1923, Харьков), «Зритель» (1922, Одесса), «Искусство» (1922, Киев), «Театр» (1922–1923, Киев), «Театр» (1922, Одесса), «Силуэты» (1922–1925, Одесса), «Театр, литература, музыка, балет, графика, живопись, кино» (1922, Харьков), «Художественная жизнь» (1922–1923, Харьков), «Театр. Литература. Искусство» (1923, Киев), «Календарь искусств» (1923, Харьков), «Юголеф» (1924–1925, Одесса), «Культура і побут» (1924–1929, Харьков), «Шквал» (Одесса, 1924–1933), «Искусство трудящихся» (1925, Екатеринослав), «Театральная неделя» (1925–1926, Одесса), «Нове мистецтво» (1925–1928, Харьков), «Зоря» (1925–1930, Екатеринослав), «Життя і революція» (1925–1934, Киев), «Театральний тиждень» (1926, Одесса), «Всесвіт» (1926–1934, Харьков), «Культробітник» (1927–1930, Харьков), «Нова генерація» (1927–1930, Харьков), «Критика» (1927–1932, Харьков), «Молодняк» (1927–1937, Харьков, Киев), «Авангард» (Харьков, 1928–1930), «Радянське мистецтво» (1928–1932, Киев) и др.

1290. Кіно-рядки: [Ред. ст.] // Шквал. — 1929. — № 7(192). — 17 февраля. — С. 10.

К рассматриваемому периоду относится появление в печати ряда теоретических работ, авторы которых стремились осмыслить пути и методы кинотворчества: работы Н. Борисова-Владимирова[1291], Н. Лядова[1292], Г. Шкурупия[1293], Л. Скрыпника[1294], Д. Бузько[1295] исследовали специфику сценарного мастерства. Труды А. Вознесенского[1296], Д. Бузько[1297], Л. Скрыпника[1298] тематически были шире — о природе киноискусства. Работа Л. Скрыпника, несмотря на то, что в ней не рассматривались тесные взаимосвязи кинематографа с другими искусствами, являлась все же серьезной для своего времени попыткой киноведческого исследования. Н. Лядов рассматривал сценарий, как произведение литературно-кинематографическое, где литературность должна раскрывать сущность кинематографического замысла, а сценарист уметь мыслить кадрами. Примечательными с точки зрения поисков средств художественной выразительности были выступления А. Полторацкого. Он рассматривал формы киноповествования, принципы параллельного монтажа, создания образа в фильме и другие вопросы кинорежиссуры[1299].

С 1925 года в украинском кинематографе фактически определился круг авторов (кинокритики и теоретики), состоящий из писателей-панфутуристов — драматурга Фауста Лопатинского, прозаиков Леонида Скрыпника, Дмитрия Бузько, Григория Косынки, поэта Николая Бажана (последний возглавлял редакцию журнала «Кіно»)[1300]. Это профилированное издание, в большей степени по сравнению с другими, «способствовало сплочению общественности вокруг кинематографа». Кроме редактирования журнала «Кіно» Бажан публикует свои работы и в других периодических изданиях — «Всесвіт», «Ваплите», «Жизнь и революция». Интерес Бажана весьма широк — работа сценариста, художника, оператора. Ряд статей он посвящает творчеству режиссеров Дзиги Вертова, Александра Довженко, сценариста и писателя Юрия Яновского, актеров Амвросия Бучмы, Степана Шкурата, Семена Свашенко, Петра Масохи, Нато Вачнадзе. Кроме того, Бажан интересуется теоретическими аспектами кинематографа. В небольшой брошюре о специфике

1291. Борисов-Владимиров Н. Искусство кадра. Практика киносценария / Н. Борисов-Владимиров. — Харьков: тип. им. т. Фрунзе, 1926. — 79 с.
1292. Лядов М. Сценарій: основи кінодраматургії та техніка сценарію / Микола Лядов. — Київ: Укртеакіновидав, 1930. — 90 с.
1293. Шкурупій Г. Сценарій / Гео Шкурупій. — Київ: ВУФКУ, 1929.
1294. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно / Леонід Скрипник. — [Харків]: Державне Видавництво Украйни, 1928. — 92 с.
1295. Бузько Д. Шляхи розвитку кіно-сценарної справи на Україні: (Історико-мистецький нарис) / Дмитро Бузько // Життя й революція. — 1929. — Книжка IX. — Вересень. — С. 132–143.
1296. Вознесенский А. С. Искусство экрана: Руководство для киностудий и кинорежиссеров / Александр Сергеевич Вознесенский. — Киев: Сорабкооп, 1924. — 144 с.
1297. Бузько Д. Мистецтво екрана / Дмитро Бузько // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 15. — 13 квітня; Бузько Д. Мистецтво екрана / Дмитро Бузько // Література, наука, мистецтво. — 1924. — № 24. — 22 червня.
1298. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно / Леонід Скрипник. — [Харків]: Державне Видавництво України, 1928. — 92 с.
1299. Полторацький О. Образовість у кіно / Олексій Полторацький // Кіно. — 1927. — № 1(13). — Січень. — С. 12; Полторацький О. Про «зорову точку» в кінофільмі / Олексій Полторацький // Кіно. — 1927. — № 5(17). — Березень. — С. 4–5; Полторацький О. Етюди до теорії кіна / Олексій Полторацький. — Київ: Укртеакіновидав, 1930. — 130 с.
1300. Среди коллектива редакции были и писатели В. Полищук, Г. Эпик, Н. Борисов, И. Кулик, Ю. Яновский и др.

нового вида искусства — «Найважливіше з мистецтв. Нарис про кіно» (1929)[1301] он, в частности, анализирует явление синтетичности кинематографа.

Театральный режиссер и драматург Фауст Лопатинский становится одним из самых плодовитых постановщиков ВУФКУ. Он сочетает режиссерскую и сценарную деятельность с написанием теоретических статей о театре и кинематографе. Так, на страницах журнала «Кіно» Ф. Лопатинский полемизирует с лефовцем С. Третьяковым и С. Эйзенштейном о специфике хроникальных и игровых фильмов. Лопатинский не относит себя к сторонникам ни хроникального, ни игрового направления, аргументируя это тем, что противопоставление двух частей одного целого — абсурдно[1302]. Только грамотный подход к выбору материала и формы съемки, по мнению Лопатинского, способствует получению качественного продукта.

Писатель, сценарист и теоретик кино Д. Бузько плодотворно работает и в жанре кинопублицистики. Он систематически выступает на страницах журналов «Життя й революція» и «Кіно». Принимает участие в написании статей для сборников ВУФКУ, посвященных фильмам А. Довженко «Звенигора» (1928) и Дзиги Вертова «Одиннадцатый» (1928). Издает в виде отдельной брошюры «Кино и кинофабрика» (1928)[1303], обобщил свои наблюдения и исследования в области кинематографии. Автор книги касается проблем кинотехники, социологии кино, сценарной деятельности.

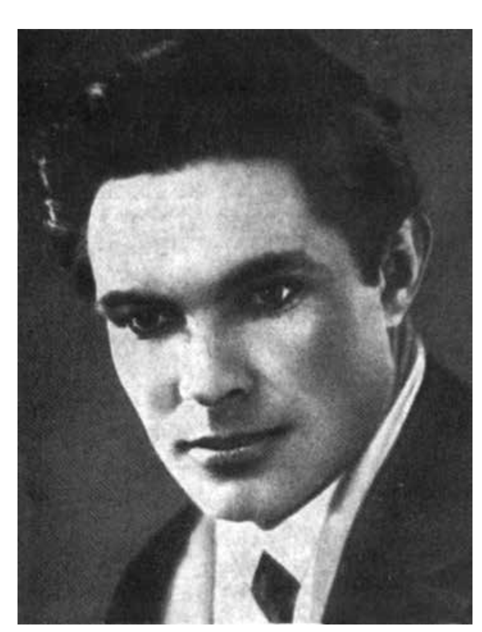
К решению вопросов сценарной работы через рассмотрение специфики киноискусства как такового (жеста и движения, эмоции-движения, фотогеничности, монтажа) профессионально подходит Д. Бузько в статье «Проблемы киносценарного творчества», суть которой сводится к отрицанию популярного в то время подходу к написания сценария: создание индивидуализированных типов-характеров, построенных на основе литературной фабулы. Сценарист — не литератор, отмечает Бузько, поэтому выдвигать требования к написанию сценариев такие же, как к художественному произведению, — это безапелляционное непонимание сути кинематографии[1304]. Киносценарист, по мнению Бузько, должен опираться на предварительный монтаж-отбор фактов и воспринимать мир «художественным взглядом».

Писатель и критик Леонид Скрыпник активно сотрудничал с журналом «Нова генерація», на страницах которого публиковались его теоретические статьи[1305]. Весьма интересна монография Скрыпника, посвященная сценарному делу. В ней автор рассматривал киносценарий под углом так называемой «литературности», которую, по его мнению, невозможно было перевести на язык кино[1306]. Исследование,

1301. Буш М. [Бажан М.] Найважливіше з мистецтв. Нарис про кіно. Бібліотека газети «Пролетарська правда». — Київ, 1929. — 48 с.
1302. Лопатинський Ф. Хроніка чи сюжетний фільм? / Фавст Лопатинський // Кіно. — 1925. — № 1. — Листопад. – С. 10
1303. Бузько Д. Кіно й кінофабрика / Дмитро Бузько. — Київ: Держкіновидав, 1928. — 77 с.
1304. Бузько Д. Проблеми кіно-сценарної творчості / Дмитро Бузько // Життя й революція. — 1927. — № 12. — Том VI. — Грудень. — С. 330.
1305. См.: Скрипник Л. Кіно-виробництво й кіно-мистецтво / Леонід Скрипник // Нова генерація. — 1927. — № 1. — Жовтень. — С. 43–47; Скрипник Л. Мистецтва соціальні й асоціальні / Леонід Скрипник // Нова генерація. — 1929. — № 11. — Листопад. — С. 26–33; Скрипник Л. Мистецтва соціальні й асоціальні / Леонід Скрипник // Нова генерація. — 1929. — № 12. — Грудень. — С. 25–29.
1306. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно / Леонід Скрипник. — [Харків]: Державне Видавництво України, 1928. — С. 20.

посвященное детальному изучению киноязыка, отмечал автор, будет в перспективе опубликовано, а пока он только обозначил ряд вопросов и варианты их решения. Намеченное Скрыпником исследование отчасти были отражено в статьях, поднимающих проблемы игрового кинематографа, его формы и модернизации этих форм, благодаря вкраплению публицистических элементов: «…наличие в воздействии кино, кроме художественных, также и публицистических моментов делает очень важным вопрос тематики его произведений. Здесь имеет особое значение также индивидуальность сценариста и режиссера, и их способность с “любовью” относиться к той или иной теме. Мы еще почти не имеем ни сценаристов, ни режиссеров, ни актеров, которые одновременно обладают совершенной формой и способны действительно с любовью относиться к социально-полезной функциональной положительной тематике»[1307], с помощью чего «художественное кино сможет избавиться от признаков художественности, чтобы в будущем сыграть полезную роль»[1308].

Автором одной из статей по теории кинодраматургии являлся писатель, редактор Киевской кинофабрики и ответственный секретарь ВУФКУ Григорий Косынка. В статье «Архитектоника сценария» рассматривается взаимосвязь специфики построения киносценария и развития кинотехники: «…достижения в области кинотехники более значительные, чем достижения в области кинолитературного творчества. Литераторам приходится догонять кинотехнику. Для этого требуется изучение возможностей, которые экран дает киносценарию…»[1309].


С. Свашенко

Совместная деятельность представителей «литературного цеха» и киноработников ВУФКУ была представлена не только картинами, но и печатными материалами, посвященными фильмам и кинематографистам, а также затрагивающими различные аспекты развития кинематографа. В сборнике «Звенигора» (1928)[1310] были опубликованы статьи: «Создатели легенд и творцы истории» (Н. Бажана), «Эпохальный фильм» (Я. Савченко), «О своем фильме» (А. Довженко). Сборник «Одиннадцатый» (1928)[1311] включал статьи об одноименном фильме Дзиги Вертова: «Кинокамера

1307. Скрипник Л. Мистецтва соціальні й асоціальні / Леонід Скрипник // Нова генерація. — 1929. — № 12. — Грудень. — С. 28.
1308. Там же. — С. 29.
1309. Григорій К. Архітектоніка сценарія / Григорій Косинка // Кіно. — 1927. — № 10(22). — Червень. — С. 10.
1310. Звенигора: збірник / ст. про фільм [«Звенигора» реж. О. Довженка]: Я. Савченка, Д. Бузько та ін. — Київ: ВУФКУ, 1928. — 48 с.
1311. Одинадцятий. Практика й теорія неігрового фільму / ст. про фільм [«Одинадцятий» реж. Дзиґи Вертова]: Д. Бузько, М. Бажан, О. Озерова та ін. — Харків: ВУФКУ, 1928.

и фильм» (Н. Бажана), «Кино и “кино”» (Д. Бузько), «Патетика и орнамент» (Н. Ушакова).

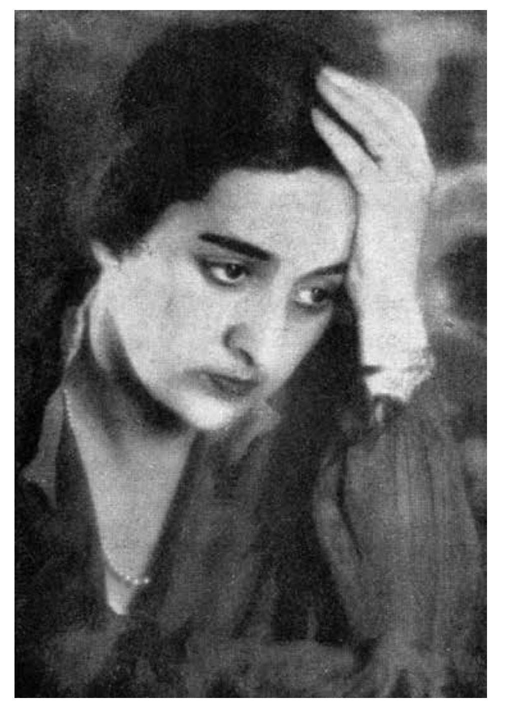
Очень важной проблемой, которая освещалась в 1920-е годы в украинском киноведении, были поиски новых художественных форм для воплощения нового содержания, новых методов изображения действительности. В центре внимания украинских киноведов закономерно оказывается творчество А. Довженко. В статьях Н. Бажана, Ю. Яновского, Ю. Смолича, Я. Савченко, В. Хмурого, Е. Черняка, посвященных творчеству А. Довженко, а также в книгах Н. Бажана «А. Довженко»[1312] и Я. Савченко «Рождение украинского кино»[1313], А. Полторацкого «Этюды к теории кино» утверждалось, что с приходом А. Довженко в украинском кинематографе начался новый этап, родилось новое художественное направление[1314].

Большие споры вызвала в кинотеории 1920-х годов проблема монтажа. Некоторые украинские киноведы придерживались мнения, что монтаж — главная и определяющая черта киноспецифики. Л. Скрыпник, А. Полторацкий. А. Вознесенский, считая монтаж одним из основных творческих средств киноискусства, не разделял крайних взглядов на его решающую роль в создании фильма. По его мнению, монтаж определяется драматургическим замыслом и имеет лишь относительную самостоятельность как средство выразительности.

Н. Ужвий

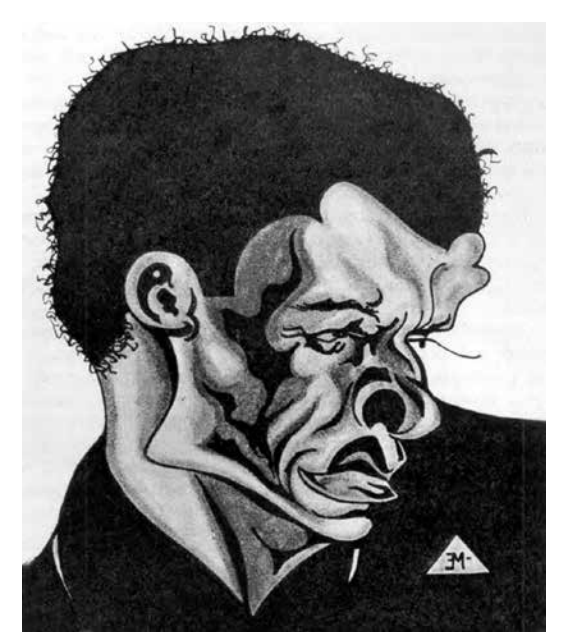
Параллельно в кинематограф интегрировались и представители других направлений украинского искусства, самые известные из которых: художники Александр Довженко и Василий Кричевский, скульптор Иван Кавалеридзе[1315], журналист и драматург Георгий Стабовой, театральный режиссер Лесь Курбас, фотограф Даниил Демуцкий, театральные актеры Амвросий Бучма, Наталья Ужвий, Иван Замычковский, Петр Масоха, Семен Свашенко, Степан Шкурат, Дмитрий Капка, Мария Заньковецкая, Матвей Ляров, Дарья Зеркалова и другие.

1312. Бажан М. О. Довженко. Нарис про митця / Микола Бажан. — Київ: ВУФКУ, 1930. — 32 с.
1313. Савченко Я. Народження українського радянського кіно / Яків Савченко. — Київ: Укртеакіновидав, 1930. — 44 с.
1314. Полторацький О. Етюди до теорії кіно / Олексій Полторацький. — Київ: Укртеакіновидав, 1930. — 129 с.
1315. Фильм «Ливень» (1929, реж. И. Кавалеридзе) — первая попытка соединения ткани кинематографа с пластическими и «скульптурными особенностями» стиля скульптора И. Кавалеридзе. См.: Кавалеридзе И. «Мы разносчики новой веры» / Иван Кавалеридзе // Искусство кино. — 1966. — № 12. — С. 24–34.



Н. Вачнадзе

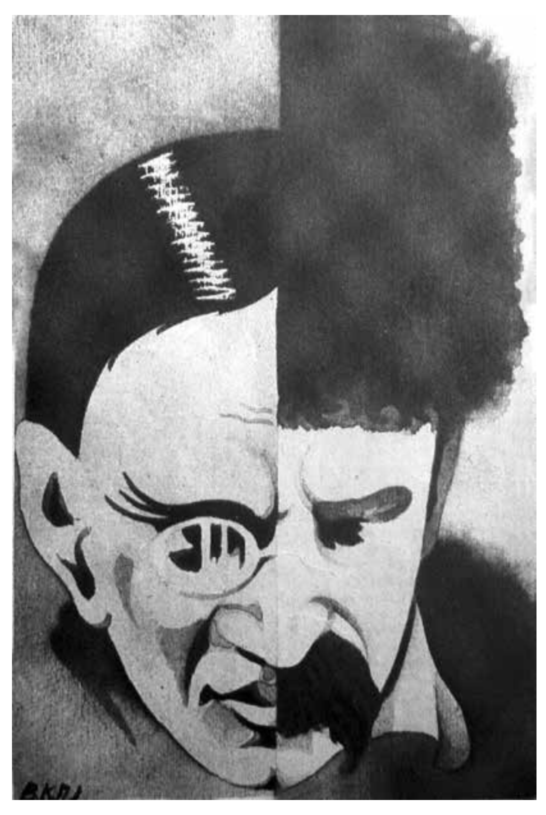
З. Пигулович в фильме «Василина». 1927 г.



А. Довженко. Шарж Е. Мордмиловича

И. Замычковский. Шарж С. Зальцера

Лучшие творческие силы украинского кино и театра были привлечены к созданию фильма «Тарас Шевченко» (1926). Ставил его по сценарию Н. Панченко и Д. Бузько многоопытный режиссер П. Чардынин, снимал один из известнейших отечественных операторов Б. Завелев, оформлял художник В. Кричевский, в глав-



А. Бучма. Шарж В. Приступенко

ных ролях выступили А. Бучма, И. Замычковский, И. Худолеев, Н. Панов, Н. Ужвий, Ю. Шумский, И. Капралов, М. Ляров, В. Добровольский, А. Мальский, Б. Лисовой и другие. О масштабности батальных сцен можно судить хотя бы по количеству мундиров, изготовленных мастерскими Одесской кинофабрики: 1 000 комплектов форменной одежды времен Николая I сшили мастерские[1316].

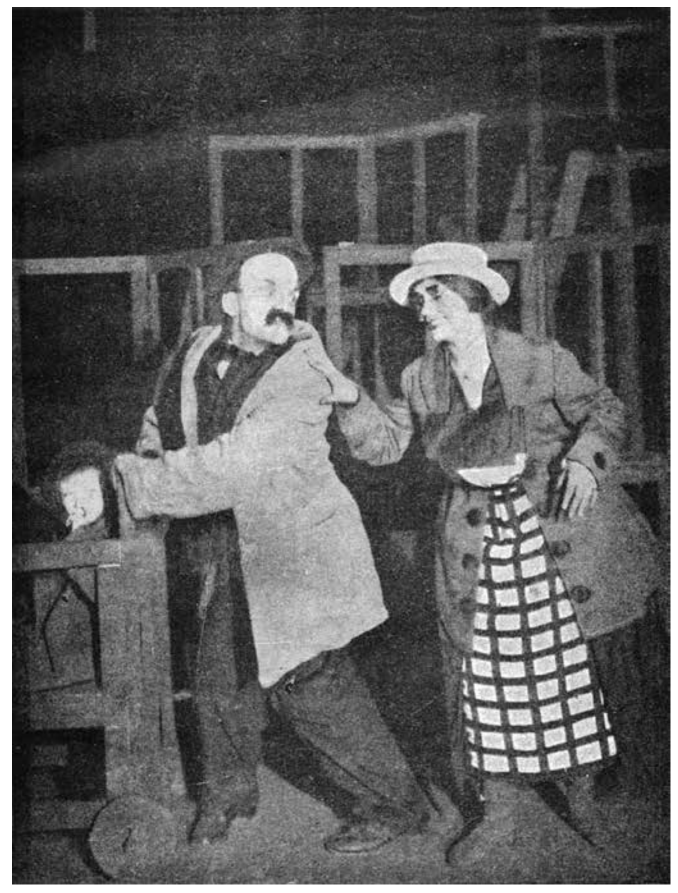
В роли Тараса Шевченко выступил актер театра «Березиль» А. Бучма. Также Бучма снялся и в картине «Джимми Хиггинс» (1928), образ которого он высокохудожественно воплотил на сцене «Березиля»[1317]. На счету у актера были также роли в картинах «Микола Джеря» (1926, Джеря), «Тарас Трясило» (1926, Трясило), «За стеной» (1926, реж. и исп. гл. роли), «Проданный аппетит» (1928, Эмиль) и др.

Театр «Березиль» дал украинской кинематографии не только Амвросия Бучму, но и ряд других актеров. Артистка «Березиля» Зинаида Пигулович кроме фильма «Синий пакет» (1926) снялась в главной роли в фильме «Василина» (1927). Актриса Наталья Ужвий сыграла второстепенную роль шпионки Домбровской в фильме «ПКП» (1926) и главную роль Марии в «Тарасе Трясило» (1926). Два молодых артиста «Березиля» Сергей Карпенко и Петр Масоха снялись в фильме «Человек из леса» (1927).

1316. «Тарас Шевченко»: [Ред. ст.] // Кіно. — 1926. — № 5, березень. — С. 21.

1317. «Джіммі Гіггінз»: [Ред. ст.] // Барикади театру. — 1924. — № 4/5. — Січень. — С. 19–20. Постановка пользовалось повышенным спросом у публики и по сообщениям прессы ее давали и в декабре 1925 года. См.: Джимми Хиггинс: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 2. — 1–7 грудня. — С. 8.

Спектакль «Джимми Хиггинс». 1923 г., реж. Л. Курбас



А. Бучма в спектакле «Джимми Хиггинс»

Но не только актеры театра «Березиль» привлекались к съемкам. Один из старейших украинских театральных актеров, заслуженный артист республики Иван Замычковский снимался в ряде украинских фильмов: «Тарас Шевченко» (1926), «Подозрительный багаж» (1928) и «Два дня» (1927), в котором актер сыграл главную роль старого лакея. И другие театральные актеры участвовали в украинских кинопостановках. Артистка театра им. И. Франко Валентина Варецкая исполнила главную роль в фильме «Ордер

В. Маслюченко в фильме «Муть». 1927 г.

В. Василько

И. Гирняк

на арест» (1926). Артист Одесского драмтеатра Юрий Шумский снимался в целом ряде фильмов, среди которых «Борислав смеется» (1927). Театральная артистка Варвара Маслюченко снималась в фильмах Ялтинской кинофабрики «Муть» (1927) и «Трое» (1928). Артист Константин Кошевский, работавший во многих украинских театрах, выступает в нескольких ролях, в том числе и в картине «За стеной» (1926), где играл четыре роли — следователя, судьи, прокурора и защитника. Кроме того, К. Кошевский снимался в роли белогвардейского офицера в фильме «Цемент» (1927)[1318].

Артист Александр Долинин, начав работать в украинском кино в фильмах «Борьба гигантов» (1926), «Цемент» (1927), «Провокатор» (1928), в дальней-

1318. Френкель Л. Український кіно-актор / Лазар Френкель//Кіно.—1929.—№2(50).—Січень.—С.9.

С. Шагайда

шем был зачислен в штат театра «Березиль»[1319].

Режиссер «Березиля» Лесь Курбас также плодотворно сотрудничал с ВУФКУ. Он поставил антирелигиозную комедию «Вендетта» (1924), в которой в главных ролях были заняты актеры «Березиля» Иосиф Гирняк, Степан Шагайда, Анна Бабиивна. В политсатире Л. Курбаса «Макдональд» (1924) также принимали участи артисты «Березиля» А. Бучма и Василий Василько. Также Курбас поставил агитфильм «Арсенальцы» (1925), посвященный восстанию рабочих киевского завода «Арсенал» против Центральной Рады в годы гражданской войны. Вместе с Курбасом с ВУФКУ начинают сотрудничать березильцы, режиссер Александр Перегуда и художник Вадим Меллер.

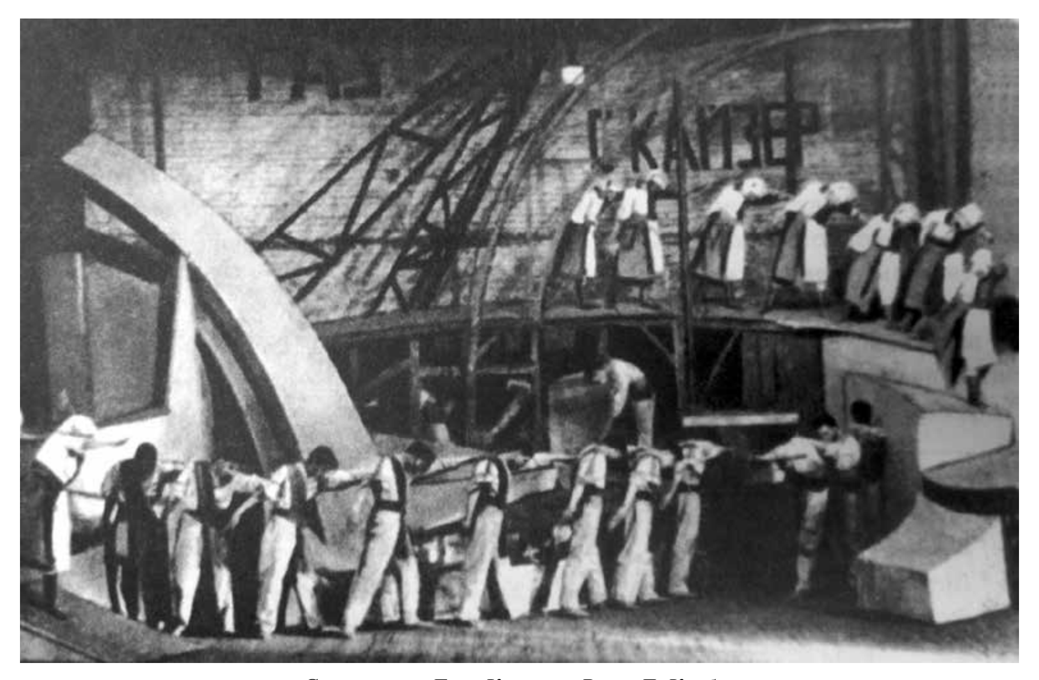
Параллельно Курбас работал и в театре. Вначале он возглавлял один из первых украинских советских сценических коллективов — так называемый Молодой театр. Театр выступил с декларацией, суть которой сводилась к замене старого, дореволюционного искусства сцены новым искусством революционного направления; к противопоставлению старым и, как считал Курбас, отжившим традициям, новых форм и смелого эксперимента, как основного залога будущего, подлинно революционного театра. В центре работы ставился актер, который еще творчески не сформировался, «не испортился» рутиной и штампом, — молодой, наивный и беспомощный с точки зрения высоких требований сцены, но искренний и непосредственный в своем стремлении удовлетворять эти требования[1320]. «Не литература является средством театра, а жест и звук», — такова была исходная позиция Курбаса. Также Курбас отрабатывал новые возможности такого элемента театра, как мизансцена. Его интересовала мизансцена, как способ создания оптической иллюзии[1321]. Однако в 1927 году он вынужден был признать: «Мы не гонимся за репутацией новаторов. Массы требуют от нас не головоломных конструкций, а реальных проявлений жизни, борьбы: наша склонность к более изысканным постановкам каждый раз

1319. Бош М. Український актор у кіно / М. Бош // Нове мистецтво. — 1927. — № 19(60). — 11 жовтня.
1320. Мистецтво. — 1919. — № 1. — С. 17.
1321. Корнієнко Н. Лесь Курбас і новий український театр: від «модернізму» до «фантастичного реалізму» / Неллі Корнієнко // Український театр ХХ століття. — Київ: Видавництво «ЛДЛ», 2003. — С. 117.

натыкалась на сопротивление со стороны наших зрителей, и нам пришлось с этим фактом считаться»[1322].

Экспериментировал Курбас и в театре им. Шевченко, и в новом театре «Березиль», где он «по-современному» ставил классику. Логическим продолжением «левых» исканий Курбаса в театре были и его фильмы, со столь близкой режиссеру проблематикой с участием его «собственных» актеров (А. Бучма, П. Долина, С. Шагайда, В. Чистякова, Н. Пилипенко и другие). Сам Курбас вскоре отошел от кино, однако многие из его соратников и питомцев долгое время работали на украинских кинофабриках. Из Молодого театра пришли Алексей Ватуля, Павел Долина,

Л. Курбас



Спектакль «Газ» Кайзера. Реж. Л. Курбас

1322. Курбас Л. Шляхи Березоля / Лесь Курбас // Вапліте. — 1927. — № 3. — С. 141–142.

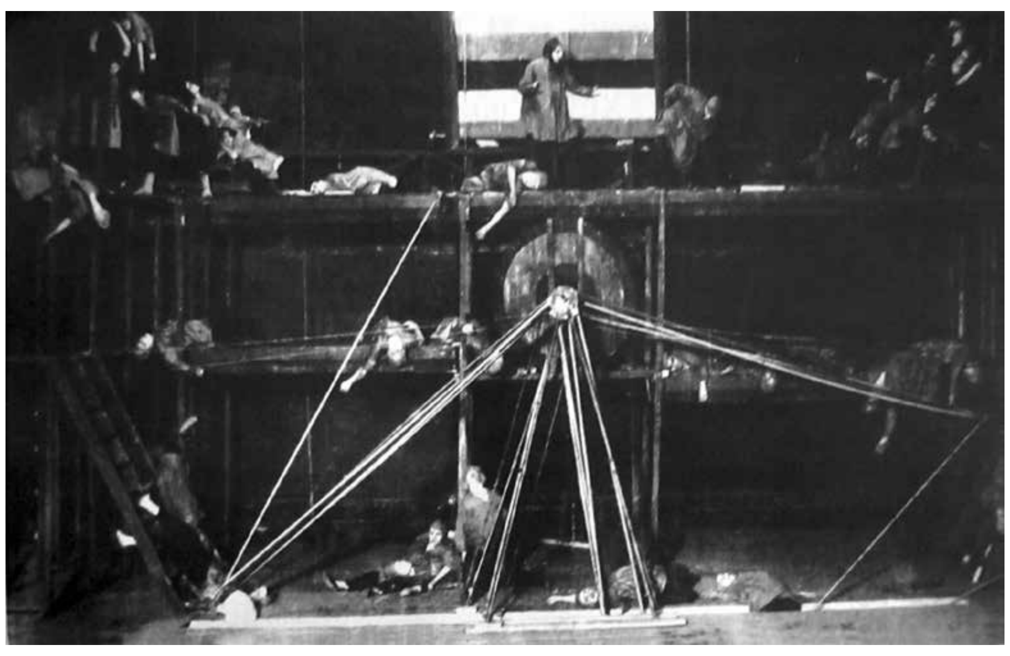
Константин Кошевский, Полина Нятко, Марк Терещенко, из «Березиля» — Фауст Лопатинский, один из энергичных сторонников «левейших» исканий Курбаса, известный своей театральной постановкой «Новые идут» (1923), где актера подменяла масса людей, изображавшая, по замыслу режиссера, некое общество, которое «отживает и, сгнивая, отказывается от индустрии, не производя ничего». «Ненужному элементу» противостояли армии «Новых»[1323].

Группа художественного и педагогического персонала М.О.Б. Сидят справа: Ф. Лопатинский, Лазоришак, В. Меллер, Л. Курбас, В. Игнатович, В. Чистякова. Стоят справа: Бондарчук, Шудебиль, Л. Гакебуш, Цоволоцкий, П. Долина, Б. Тягно, В. Василько и др.

Полное отсутствие сюжета, подмена поступков и переживаний людей акробатическими трюками, цирковыми номерами, в частности, упражнениями на трапеции, на тросе, протянутом через зрительный зал, — все это призвано было отразить принцип постановки, определенный Лопатинским: «на трупах старого вырастает новая жизнь»[1324].

В своем безудержном формотворчестве, в стремлении «уничтожить психологизм, заменив его интересным трюком, принудить аналитическое начало зрителя во время действия молчать… не давая ему опомниться, свести роль актера до минимума»[1325]. В своих экспериментах Лопатинский пошел еще дальше своего учителя. Другой своей постановкой «Машиноборцы» (1924, по пьесе «Разрушители машин» Э. Толлера) Лопатинский хотел убедить, что «самым сильным, врагом режиссуры является автор, и его любой ценой надо преодолеть». Стремясь «пропустить через призму своей работы современную жизнь с ее сумасшедшим темпом и динамикой»[1326], режиссер показывал на сцене «индустриальное зрелище», в котором актер «органично сливался с машиной». Замысел подкрепляло и оформление: гигантское колесо, изготовленное художником Вадимом Меллером, которое вращалось в центре зрелища, открывало «эпизоды с живым материалом», то есть с массовыми сценами[1327], и сопровождалось «совершенно исключительными в театральной практике политическими манифестациями зрителей»[1328].

1323. Ф. Ч. Нові ідуть / Ф. Ч. // Барикади театру. — 1923. — № 1. — 20 листопада. — С. 10.
1324. Там же.
1325. Там же.
1326. Лопатинський Ф. Машиноборці / Фавст Лопатинський // Барикади театру. — 1923. — № 2/3. — 30 грудня — С. 13–14.
1327. Ігнатович Г. Людина — масса / Г. Ігнатович // Барикади театру. — 1924. — № 4/5. — Січень. — С. 12.
1328. Машиноборцы: [Ред. ст.] // Коммунист. — 1922. — № 177(769). — 4 августа. — С. 5.



Спектакль «Машиноборцы». Реж. Ф. Лопатинский

А. Бучма в спектакле «Машиноборцы»

Откровенно формалистические принципы работы Лопатинский пытался перенести и в кино. Для дебюта он взял уже упоминавшийся приключенческий сценарий Г. Шкурупия «Синий пакет» (1926, о событиях гражданской войны). В главной женской роли в картине снималась артистка «Березиля» З. Пигулович. Параллельно Лопатинский в Киеве работал над постановкой оперетты «Микадо»[1329].

Уверенно взялся Ф. Лопатинский и за следующую постановку — первый киносценарий А. Довженко «Вася-реформатор» (1926), но в разгаре съемок разразился скандал, и режиссер бросил работу, оставив неискушенного в кинотехнических вопросах молодого автора один на один с непонятным, «экспери-

1329. «Березіль» в кіно: [Ред. ст.] // Театр — музика — кіно. — 1925. — № 4. — 8–15 грудня. — С. 6. Но, очевидно отказался от работы над опереттой и в 1927 году ее инсценировал В. Инкижинов в «Березиле».

ментально» закрученным планом постановки и равнодушным хранителем «секретов» ремесла оператором И. Роной.

Ф. Лопатинский

Известно, что Довженко не любил впоследствии вспоминать об этой картине, вычеркнул ее из своей творческой биографии. По свидетельству А. Швачко, одного из участников съемочной группы, Довженко покинул павильон после первого же дня самостоятельных съемок и перестал обращать внимание на постановку фильма[1330]. Мотивы, побудившие его сделать такой шаг, становятся ясными, если вспомнить о позиции художника: «Я за ту непохожесть, которая является органическим свойством натуры, а не оригинальничанием»[1331].

Казалось бы, мелкий, частный инцидент, происшедший при постановке «Васи-реформатора», в действительности оказал на Ф. Лопатинского серьезное воздействие. Он даже на время вернулся в театр и в своих инсценировках во многом отказался от своих «изысков». В последующих инсценировках Ф. Лопатинского преобладали экранизации классических произведений украинской литературы, трактованные без экзальтации и претенциозности.

Такую же эволюцию в методике работы претерпели, между прочим, и другие режиссеры, пришедшие в кино из театра, к примеру, Владимир Вильнер, начинавший с вычурных спектаклей вроде «Хубеане» (1924, по пьесе Р. Побединского)[1332], и особенно ученик Курбаса Марк Терещенко — яркий представитель «левого» направления в театральном искусстве.

Терещенко сотрудничал с Всеукраинским театральным комитетом (ВУТЕКОМ), заявил о себе как организатор массовых действ, возглавлял открытый в 1921 году театр им. Г. Михайличенко. Режиссер, по собственному признанию, отвергал «модерниста» К. Марджанова, «стилизаторов» Вс. Мейерхольда и А. Таирова, «диктатора» Л. Курбаса, а также «консервативный психологизм» дореволюционного театра и провозглашал идейно-художественной основой театра «искусство действа»[1333]. На практике это означало, прежде всего, полный отказ от драматурга, «насилующего» волю режиссера и артиста. Исполнители должны были стать «три-

1330. Швачко О. Це починалося так / Олексій Швачко // За радянський фільм. — 1959. — № 3. — 20 січня. — С. 20.
1331. Довженко А. П. Беседа с молодыми режиссерами — слушателями Режиссерской академии ВГИК (1 апреля 1936 года) / Александр Петрович Довженко // Из истории кино. Материалы и документы. Вып. 2. — Москва: Изд. АН СССР, 1959. — С. 28.
1332. По определению автора «африканский спектакль в 5-ти действиях для юных зрителей», в котором отражались события «почти доисторические для Европы». Важную роль в спектакле играло музыкально-шумовое сопровождение, призванное воспроизвести «экзотический колорит» с помощью барабанов, бутылок, гребешков, жестяных банок и пр. «инструментов» (звукооформитель И. Дунаевский). См.: Коммунист. — 1924. — 20 февраля; 6 апреля.
1333. Терещенко М. Мистецтво дійства / Марк Терещенко. — Київ: Державидав, 1921. — С. 6–8.

М. Терещенко

бунами коллективного искусства», способными даже «таблицей умножения довести публику до слез»[1334].

В соответствии с этими принципами участники «действа» демонстрировали на сцене «коллективные рефлексы», стремясь «театрально оформить лозунги Октября». Никаких конкретных персонажей в этих представлениях не было. Чувства передавались абстрагированно, приемами пластико-ритмических движений и жестов. Условность декораций и костюмов была предельной.

Любопытно, что среди тех, кто участвовал в разработке метода «коллективного творчества», были литератор Г. Шкурупий и художник В. Меллер. Писали для театра и Ю. Яновский, и Г. Стабовой. После первых, естественных вспышек интереса к деятельности этого коллектива в его адрес прозвучала и резкая критика. Идейно-эстетическая порочность его платформы и творческого метода быстро привела театр к идеологическому и художественному краху.

В 1925 году театр прекратил свое существование, а его руководитель перешел во вновь созданный Одесский театр революции. Выступая в печати по поводу планов работы театра, Терещенко заявил, что теперь будет ставить и классику, но «в переделке под углом зрения современности»[1335]. С такой же установкой он вскоре приступил и к экранизации «Дорогой ценой» М. Коцюбинского и «Микола Джеря» И. Нечуй-Левицкого, но в процессе работы примкнул к сторонникам «канонического» кинематографа, в большинстве своем представленного старыми профессионалами. Какое-то значение здесь, вероятно, сыграла робость новичка, соприкоснувшегося с «таинствами» кинематографа, а возможно, и неудача экспериментов Ф. Лопатинского. Так или иначе, но М. Терещенко добросовестно отнесся к литературным первоисточникам. Современники отмечали, что после работы в кинематографе он в значительной мере избавился от своих формалистических увлечений.

Процесс развития украинского кино шел в тесном взаимовлиянии и взаимосвязи смежных искусств и литературы, отражая общую для культурной жизни того времени атмосферу. На первых порах для литературы и искусства характерно было «субъективное осмысление революции», эмоциональное ее восприятие. Интерес к драматическим событиям находил выражение в образах аллегорических, в языке, насыщенном символами. Очень часто употреблялись образы красного знамени, красной звезды, серпа и молота, элементы народных сказок, а также стихийные силы природы — гром, молния, буря, огонь, солнце и др.

1334. Там же. — С. 11.
1335. Известия (Одесса). — 1926. — 16 октября.

Значительно слабее воспроизводились реальные ситуации, детали, обстановка революционных событий, определявших эмоциональную атмосферу, а также и образы участников этих событий. Отождествление человека и массы отражало дух времени.

Романтический пафос, отклик на революцию господствовал в украинском искусстве. Об этом сообщала газета «Правда». В корреспонденции «О красной романтике» рассказывалось о важности «революционного подхода в пересказе истории былых поколений, создания новой романтики вокруг живой современности или самого недавнего прошлого», о необходимости создания «новой, красной, революционной романтики»[1336].

Ю. Яновский

Революционный энтузиазм наиболее возвышенно, патетично выражали первоначально индивидуальные виды творчества — поэзия, изобразительное искусство.

В драматургии, театре, кино специфически агитационные формы и жанры произведений сохранялись значительно дольше. Литературные монтажи, живая газета, живое кино, агитпьесы, агитфильмы, кинодекламации восполняли потребность в современном репертуаре. Высокий процент агитпьес среди драматургических произведений тех лет отражает статистика — в 1922–1925 годах из 65 пьес, напечатанных в центральных издательствах УССР в виде отдельных книг, 50 были агитационными[1337].

Одновременно появляются и более сложные произведения, в которых преобладало абстрактно-романтическое восприятие революции, как сказочного пришельца, несущего людям счастье. Историко-географические координаты в таких произведениях были весьма условными, как и герои, обозначенные лишь положением в обществе, служебными понятиями, титулами, без каких-либо конкретно-исторических жизненных признаков.

Поразительно идентичны в этом смысле и ситуации, и трактовка материала, и общая революционная «беспредметность» фильмов В. Гардина «Поединок» (1923), «Призрак бродит по Европе» (1923), «Слесарь и канцлер» (1923), а также пьес украинских драматургов: «Сын совы» (1923) и «Сентиментальный черт» (1923) Е. Кротевича, «Фея горького миндаля» (1926) И. Кочерги, «Веселый хам» (1921) и «Когда народ освобождается» (1923) Я. Мамонтова.

Взаимосвязи кино с литературой и театром, их взаимовлияние проявляются в этот период и в растущем совместном интересе к специфически кинематографическим выразительным средствам.

1336. Гладнев. О красной романтике (Из опыта КСМ на Украине) / Гладнев // Правда. — 1922. — № 230. — 12 октября. — С. 1.
1337. Смолич Ю. Драматичне письменство наших днів / Юрій Смолич // Червоний шлях. — 1927. — № 4. — С. 153.

«Фильмы революции» (1923) — так называет свою книгу известный писатель и драматург Мирослав Ирчан[1338]. Предвосхищая рождение литературного сценария, он дает серию коротких новелл, сжатых сюжетных «кинолент», близких к «стихам в прозе», и в то же время отмеченных реалистической конкретностью, яркостью образов, пластически точных, насыщенных зримо ощутимыми деталями. Книга эта, смелая, исполненная пылкой веры в победу рабочей власти во всем мире, глубоко «кинематографична» прежде всего не формальными приемами, а внутренним своим строем и, право же, заслуживает специального киноведческого исследования.

Другим примером может служить роман Ю. Яновского «Мастер корабля» (1928)[1339], трактующий проблемы творчества, сложные вопросы культурного строительства страны. В романе также использована специфика «кинематографического» изложения, но главное — он интересен мыслями автора о киноискусстве, морали, эстетике, культуре, вложенными в уста основного персонажа То-Ма-Ки (Товарищ мастер Кино), — мыслями, проникнутыми глубокой заинтересованностью в судьбах кино. Также изначально кинематографичными, по сути, были произведения и некоторых других украинских авторов — киноповесть Д. Бузько (1929)[1340] и кинороман Л. Скрыпника (1929)[1341].

Прямым копированием принципов кинематографического построения действия были и многие театральные постановки. Так, Б. Глаголин откровенно декларировал свою работу «под кинематограф» в спектакле «Хобо» (1924, по роману Э. Синклера «Самюэль»; худ. А. Хвостенко-Хвостов), который состоял из двадцати эпизодов, смонтированных на различных участках сцены. А для постановки «Поджигатели» (1924, по пьесе А. Луначарского; худ. М. Драк), где действие переносилось с экрана на сцену, снял на кинопленку отдельные эпизоды с участием актеров театра[1342]. Таким образом, кинематографические вставки в постановке превращались в действенное изобразительно-выразительное средство. Отдельные режиссерские приемы просто поражали публику: здесь, как и год назад в Харькове, опускался экран, а герои спектакля, снятые на пленку, мчались по улицам Одессы в автомобиле. Затем из-под экрана на сцену выезжал автомобиль и светил фарами прямо в зал, начиналась настоящая «театральная погоня». С кинокадрами, которые словно открывали окно в большой мир, потому что это была кинохроника тех лет, запечатлевшая виды Парижа, премьер-министра Франции Ж. Клемансо и т. д.

Введение фотоперсонажей в спектакли было одним из самых ярких приемов, фактически изобретенных Б. Глаголиным для его украинских спектаклей 1920-х годов. Кроме того, он прибегал и ко многим другим сугубо коллажным средствам: 1) «разрезание» текста, монтаж действия с отдельных эпизодов синхронно и диахронно; 2) искусственное наполнение запахами зрительного зала; 3) актеры-скульптуры оживали и включались в действие; 4) введение фотоперсонажей; 5) сочетание жи-

1338. Ирчан М. Из книги «Фильмы революции» / Мирослав Ирчан // Сочинения. — Москва: Советский писатель, 1958. — С. 331–367.
1339. Яновський Ю. І. …Майстер корабля / Юрій Іванович Яновський. — [Харків]: «Книгоспілка», 1928. — 224 с.
1340. Бузько Д. Про що розповідала ротаційна: [кіно-повість] / Дмитро Бузько. — Київ: ДВУ, 1929. — 112 с.
1341. Скрипник Л. Інтелігент. Екранізований роман на шість частин с прологом та епілогом / Леонід Скрипник. — Харків: Пролетарій, 1929. — 148 с.
1342. Веселовська Г. І. Указ. соч. — С. 191.

вого актерского плана с кинематографом; 6) феерические сцены с факелами и дымовыми завесами, а также настоящий джаз-банд, реальные спортивные соревнования, настоящий цирк и многое другое[1343].

Б. Глаголин

Как к кинематографическому произведению подошел к постановке спектакля «Новые идут» (1923, по Е. Зозуле) Ф. Лопатинский. В афишах этот спектакль значился, как грандиозный трюковой фильм на 3 действия и 4 картины, с прологом. В интервью журналу «Барикади театру» о своем спектакле режиссер дал ответ в четырех словах: «Точность, ясность, организованность, экономия», к которому он как закоренелый материалист подходит к каждому художественному произведению, а шире, как к кинофильму[1344].

На аналогиях параллельно развивающегося действия — экранного (отрывки из зарубежных фильмов) и сценического, — строил спектакль «Композитор Нейль» (по пьесе Г. Кауфмана) и М. Терещенко[1345]. Свидетельством изучения опыта мастеров кино был и «театральный отклик» режиссера Л. Курбаса и художника В. Меллера на «Монтаж аттракционов» С. Эйзенштейна, — их «монтаж превращений», практически осуществленный в спектакле «Октябрьский обзор» (1922). Постановка имела подзаголовок «Торжественное игрище на два раздела и 26 явлений». Представление ставилось по сценарию, смонтированному из ряда произведений русских, украинских и зарубежных писателей, драматургов и поэтов. Составными частями были также балетные номера, гимнастические упражнения, хор и др. Основная цель, к которой стремились авторы «Октябрьского обзора», сводилась к тому, чтобы в плакатной форме показать конкретную обстановку и условия, сопутствовавшие революции, отразить отклик, который она нашла в колониальных странах, и через все это дать в итоге обобщение социально-экономических причин Октябрьского переворота и отношение к нему капиталистического мира.

Одним из интереснейших открытий спектакля стало введение экрана в ткань спектакля, дающую новую эстетическую энергию. Однако Курбасу этого показалось мало. Он строил весь спектакль по принципу киномонтажа, используя эстетику экспрессионизма немого кино. Особым образом в инсценировке были представлены монтаж, свет, «наплывы», «крупные планы», музыка как ряд монтажных фрагментов, на которые накладывались конкретные функциональные шумы.

1343. Там же. — С. 200.
1344. Ф. Ч. Указ. соч.
1345. См.: Історія української літератури / відп. ред. О. І. Білецький. Т. 2. — К.: Вид-во АН УРСР, 1959. — С. 256–261.

В фактуру такого почти кинематографического представления естественно вошел и кинотекст. Функции экрана кодировали спектакль введением реальной хроники начала войны, которая сближала две реальности — действительную историческую и воссозданную средствами кинохроники. Кроме того, экран был использован и как непосредственный фрагмент декорации[1346].

При всей путанице, которая имелась в «монтаже превращений» Л. Курбаса, как и в «монтаже аттракционов» С. Эйзенштейна, эти работы интересны и поучительны как попытки молодых художников определить визуальные возможности киноискусства и приобщить его к жизни современного общества.

В инсценировке «Джимми Хиггинс» (1923, по Э. Синклеру) Курбас использовал кинопроекцию. В это же время в РСФСР подобными экспериментами увлекались Вс. Мейерхольд в постановке «Земля дыбом» (1923) и С. Эйзенштейн в инсценировке «На всякого мудреца довольно простоты» (1923). Первый свой кинематографический опыт и Эйзенштейн, и Курбас получили во время работы в театре. Эйзенштейн в рамках своего спектакля показывал специально для этого снятую киновставку «Дневник Глумова», а Курбас в своей постановке использовал специально снятую короткометражку «Джимми на корабле» с А. Бучмой. Это киновкрапление прочитывалось зрителями, как хроникальное свидетельство, причем в постановке действовали во время кинодемонстрции два Джимми: один — на киноэкране, другой — на сцене[1347]. Две ипостаси главного героя взаимодействовали — крупный план Джимми-Бучмы на экране подчеркивал мимику и жесты Джимми-Бучмы на сцене[1348].

Иллюзия независимости Украины от большевистского центра посредством развития в национально-культурном контексте помогла украинским художественным и литературным кругам сплотиться и максимально полно использовать свой творческий потенциал. Таким образом, произошло украинское культурное возрождение 1920-х годов.

Благоприятную роль в формировании именно украинского уклона в различных творческих союзах сыграла принципиальная позиция украинских чиновников из национал-коммунистов, максимально использовавших советскую политику украинизации. Особая заслуга в этом принадлежала наркому просвещения Н. А. Скрыпнику, последовательно отстаивавшему право Украины на национально-культурную самобытность. В вопросах борьбы украинской и российской культур, которая в то время обострилась, нарком просвещения высказался однозначно: к русской культуре надо относиться как к одной из европейских, но следует избавиться от унизительной зависимости от нее, которая ведет к «второсортности» отечественной культуры[1349].

В это же время компартия все чаще и чаще предъявляла свои претензии на полновластное управление советской культурой и поставила цель создать новую модель культуры и искусства, которые бы в полной мере обслуживали ее идеологические постулаты.

1346. Корнієнко Н. Указ. соч. — С. 129.
1347. Там же. — С. 128–129.
1348. Там же. — С. 131.
1349. Скрипник М. О. До теорії боротьби двох культур / Микола Олексійович Скрипник. — Харків: Державне видавництво України, 1928. — 70 с.

Науково-популярне видання

Автор
Володимир Наумович Миславський

**Фактографічна історія кіно в Україні.
1896–1930**

Том 3
Частина 2

(рос. мовою)

Реставрація та обробка фотографій *В. Миславський*

Коректор *Л. Півкач*
Верстка *В.Верхолаз*

Підписано до друку 15.11.2017 р. Формат 70×108 1/16
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 59,15
Зам. № . Наклад 50 прим.

Видавництво ТОВ «Дім Реклами»
61010, м. Харків, пр. Гагаріна, 10/1,
Свідоцтво про реєстрацію суб’єкта видавничої справи
ДК № 4822 від 19.12.2014 р.